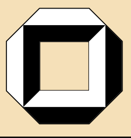
Claudia Wolf

Arthur Schnitzler und der Film

Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung.





universitätsverlag karlsruhe

Claudia Wolf

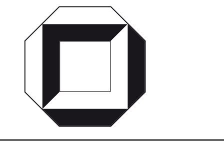
Arthur Schnitzler und der Film

Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung.

Arthur Schnitzler und der Film

Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung.

von
Claudia Wolf



universitätsverlag karlsruhe

Dissertation, Universität Karlsruhe (TH)
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften, 2006
Referenten: Prof. Dr. Hansgeorg Schmidt-Bergmann, Prof. Dr. Jan Knopf

Impressum

Universitätsverlag Karlsruhe
c/o Universitätsbibliothek
Straße am Forum 2
D-76131 Karlsruhe
www.uvka.de



Universitätsverlag Karlsruhe 2006
Print on Demand

ISBN-13: 978-3-86644-058-6
ISBN-10: 3-86644-058-8

Arthur Schnitzler und der Film.

Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung.

Zur Erlangung des akademischen Grades eines

DOKTORS DER PHILOSOPHIE
(Dr. phil.)

von der Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften
der
Universität Karlsruhe
angenommene

DISSERTATION

von
Claudia Wolf
aus
76135 Karlsruhe

Dekan: Prof. Dr. Uwe Japp

1. Gutachter: Prof. Dr. Hansgeorg Schmidt-Bergmann
2. Gutachter: Prof. Dr. Jan Knopf

Tag der mündlichen Prüfung: 02.08.2006

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

Zwei Tage vor seinem Tod, am 19. Oktober 1931, notiert Arthur Schnitzler in seinem Tagebuch seinen letzten Kinobesuch: „Mit C.P. (Schubert) Kino, Café Paradies." (TB, 19.10.1931, 10, 82).[1] Arthur Schnitzler ist 33 Jahre alt, als die neue Erfindung der Kinematographie 1895 ihren Geburtstag feiert. Als ein Zeitgenosse beobachtet der Schriftsteller den Beginn der Kinematographie in Österreich und Deutschland und erlebt die langwierige Anerkennung und Etablierung des neuen Mediums. Er besucht die Kaiser-Panoramen,[2] sieht die ersten Kurzfilme, geht später regelmäßig ins Kino und berichtet darüber ausführlich in seinem Tagebuch. Dabei reflektiert er, wie Freunde und Kollegen das neue Medium wahrnehmen, setzt sich mit der Kritik von Zeitgenossen, den Schwierigkeiten und Widerständen, die dem Film künstlerisch entgegengebracht werden, auseinander und macht schließlich selbst zahlreiche – positive und negative – Erfahrungen mit der Filmbranche. „Meine Erfahrungen mit den Filmleuten sind so übel als möglich", konstatiert er im Mai 1931 in einem Brief an die Schriftstellerin Karen Stampe-Bendix.[3] Wenig beachtet wurde bisher in der Forschungsliteratur, dass Schnitzler als Filmautor Anteil an der produktionstechnischen Seite der Kinematographen hat und als Mitarbeiter Einblicke in die Arbeitsweise und in die Entstehung von Filmprojekten bekommt, die nicht zuletzt ausschließlich aus ökonomischen Gründen realisiert werden und deren künstlerischen Anspruch er Zeit seines Lebens hinterfragen wird.

Die vorliegende Untersuchung liefert einen Gesamtüberblick über Schnitzlers Zusammenarbeit mit der Filmindustrie. Dabei wird seine Haltung zum Kino ebenso berücksichtigt, wie seine Wahrnehmung und seine theoretische Reflexion des neuen

---

[1] Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879-1931. 10 Bde. Unter Mitwirkung von Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik, Reinhard Urbach hrsg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981-2000. Die Tagebücher werden im Folgenden zitiert durch: TB, Datum, Bandangabe, Seite.

[2] Stephan Oettermann definiert das Panorama in seiner gleichnamigen Monografie als „Medium, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blicks gelernt und zugleich verherrlicht wird, als Instrument zur Befreiung und zur erneuten Einkerkerung des Blicks, als erstes optisches Massenmedium im strengen Sinne." Stephan Oettermann: Das Panorama. Die Geschichte des Massenmediums. Frankfurt/M.: Syndikat, 1980. Seite 9. Vgl. die Ausführungen über das Panorama in Kapitel 2, S. 13-15 dieser Arbeit.

[3] Brief an Karen Stampe-Bendix, 27.5.1931. Arthur Schnitzler: Briefe 1913-1931. Hrsg. von Peter M. Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik, Heinrich Schnitzler. Frankfurt/M.: Fischer, 1984. S. 790f. Im Folgenden zitiert als: Briefe II.

Mediums. Betrachtet man die Kontakte Schnitzlers zur Filmindustrie, seine Verhandlungen über die einzelnen Filmprojekte, sein Lob und seine Kritik, ist es möglich, die Bedeutung des Films für sein ästhetisches Konzept zu rekonstruieren. Die Umsetzung dieser Erfahrungen und Ansichten dokumentieren Schnitzlers eigene Drehbuchentwürfe und Filmskizzen. Sein Gespür für die künstlerischen und stilistischen Möglichkeiten des Films lässt sich an seinem Mitwirken bei der Realisierung der Verfilmungen seiner Werke und anhand seiner Hinweise und Vorschläge an die Filmfirmen, Regisseure und Dramaturgen zeigen. 1914 wird das Schauspiel „Liebelei“ verfilmt, 1923 das dramatische Historienspiel „Der junge Medardus“, 1927 folgt erneut eine „Liebelei“-Verfilmung, 1928 das Schauspiel „Freiwild“ und 1929 die Verfilmung der Novelle „Fräulein Else“. Die fünf Verfilmungen werden in Kapitel 3 dieser Arbeit im Einzelnen thematisiert, dabei wird erstmals ausführlich auf bisher unveröffentlichte Kritiken und Stellungnahmen Schnitzlers eingegangen, die sich im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a.N. befinden.[4] Der Schriftsteller Arthur Schnitzler ist sich der narrativen und ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums bewusst und versteht es, sich dieser auch zu bedienen, was sich nicht zuletzt an seiner geäußerten Kritik über die Verfilmungen zeigt, die seiner Ansicht nach künstlerisch nicht gelungen sind.[5] Diese zentralen Aspekte des Filmschaffens von Arthur Schnitzler sind bislang unerforscht und wurden in der Forschungsliteratur bisher nicht nachhaltig genug berücksichtigt. Denn neben der Entstehungsgeschichte der Verfilmungen, die zu Schnitzlers Lebzeiten auf der Grundlage seiner literarischen Texte entstanden sind, gilt es, Schnitzlers eigene Filmentwürfe nach seinen Werken und schließlich seine Drehbücher und Filmskizzen anzuführen.[6] Es zeigt sich, dass Schnitzler die Verschiedenheiten der Medien Literatur und Film, also poetisches Wort und optisch-bewegtes Bild, reflektiert und damit die Unterschiede in der Darstellung des gleichen literarischen Stoffs

---

[4] Zitate aus Schnitzlers unveröffentlichten Drehbuchentwürfen und Filmskizzen, seinen unveröffentlichten Stellungnahmen zu den einzelnen Verfilmungen, sowie seine umfangreiche Korrespondenz in Filmangelegenheiten sind im Folgenden mit der Mappennummer und dem Beisatz Marbach, bei der Korrespondenz zusätzlich mit dem Namen des Empfängers und dem Datum, gekennzeichnet.

[5] Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang die Äußerungen Schnitzlers zu der Raubverfilmung des „Reigen“ (1920) und zu der amerikanischen Verfilmung des „Anatol“ (1921), für die Schnitzler lediglich die Rechte an dem Stoff verkauft hat. Beide Verfilmungen werden exemplarisch in Kapitel 5.4, S. 166-173 dieser Arbeit behandelt.

[6] Schnitzler schreibt Filmentwürfe zu „Die Hirtenflöte“, „Der Ruf des Lebens“, „Der Schleier der Pierrette“, „Die große Szene“, „Spiel im Morgengrauen“ und die „Traumnovelle“. Das Drehbuch zu einem Kriminalfilm von 1931 und zahlreiche Filmskizzen Schnitzlers liegen vor. Diese Entwürfe beweisen eine beträchtliche Vertrautheit mit den ästhetischen Mitteln des Films, was in Kapitel 4 und Kapitel 5 dieser Arbeit im Einzelnen aufgezeigt wird.

problematisiert. Dabei setzt er sich immer wieder mit der Frage auseinander, ob es die Aufgabe des Films sei, eine literarische Vorlage nachzuerzählen, oder ob das Ziel nicht eher in der Schaffung eines eigenständigen Werkes liegt. Anhand Schnitzlers eigenen Filmentwürfen und seinen Äußerungen zu den Verfilmungen wird der filmhistorische Kontext Schnitzlers, seine ästhetischen Forderungen an den Film, seine Filmtechnik und seine filmischen Erzählstrategien rekonstruiert. Die hier vertretene These ist, dass Schnitzler von einem reflektierten filmtheoretischen Bewusstsein ausgeht, die ästhetischen Mittel des Films einzusetzen versteht und seine Dramen eine eindeutige Affinität zur Filmsprache aufweisen. Detailliert werden in der vorliegenden Untersuchung erstmals Schnitzlers Kontakte einerseits mit dem neuen kinematographischen Medium als Autor und als Rezipient, andererseits seine Erfahrungen mit der sich entwickelnden Filmindustrie dokumentiert.
1933, zwei Jahre nach Schnitzlers Tod und mit Beginn des Tonfilms, dreht Max Ophüls seine Version der „Liebelei". Fast zwanzig Jahre später, 1950, verfilmt derselbe Regisseur Schnitzlers „Reigen". Beide Filme sind bis heute Gegenstand von Diskussionen über das Verhältnis von Werktreue und Freiheit der Inszenierung. Diese beiden Verfilmungen von Max Ophüls und Stanley Kubricks auf der „Traumnovelle" basierender Film „Eyes Wide Shut" von 1999 werden daher in der vorliegenden Arbeit als spätere Beispiele für die produktive und künstlerische Beschäftigung mit Schnitzlerschen Vorlagen angeführt.[7] Analysen und Darstellungen der allgemein gehaltenen Fragestellung nach der filmischen Verarbeitung von literarischen Stoffen und Motiven, die Frage, in welcher Weise der Film auf den Wandel literarischer Formen einwirkt, oder welche direkten Kontakte zwischen einem Autor und dem Film bestehen, liegen inzwischen in beträchtlichem Umfang vor.[8] Der Marbacher Ausstellungskatalog „Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm" enthält zahlreiche Rezensionen, Filmkritiken, Ansichten und Filmszenarios junger Schriftsteller, eine Sammlung von Kinoprogrammen und schließlich zum Teil bisher unveröffentlichte Kommentare Schnitzlers zum Kino und

---

[7] Vgl. Schnitzlers Entwurf zu der „Traumnovelle" von 1930 und Stanley Kubricks filmische Umsetzung „Eyes Wide Shut" von 1999 in Kapitel 4.3.6, S. 139-144, den Exkurs über „La Ronde" von Max Ophüls im Anschluss an Schnitzlers Reflexionen über den „Reigen" als Film in Kapitel 5.4.1, S. 170-177 und die Ausführungen über die „Liebelei"-Verfilmung von Max Ophüls in Kapitel 3.3.3, S. 78-80 dieser Arbeit.

[8] Joachim Paech: Literatur und Film. Stuttgart: Metzler, 1997. Franz-Josef Albersmeier, Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989. Andrea Capovilla: Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938. Wien: Böhlau, 1994. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 32).

Material zu einzelnen Filmprojekten, wie beispielsweise ein Zeitungsinterview, das Schnitzler 1923 zum „Medardus“ Film gibt und das bisher unerforschte, wertvolle Hinweise und Anregungen für diese vorliegende Untersuchung geboten hat.[9]
Der frühe Film möchte sich von Beginn an durch die Beteiligung prominenter und zeitgenössischer Dichter als Kunstform etablieren. Die Übernahme von literarischen Stoffen durch den Film auf der einen Seite, die Einwirkungen filmischer Wahrnehmungs- und Darstellungsformen auf die literarische Praxis auf der anderen Seite ist von Heinz-B. Heller in seiner Untersuchung „Literarische Intelligenz und Film“ nachgezeichnet worden.[10]
Zu Schnitzlers Filmarbeit liegen nur vereinzelte Studien vor. Manfred Kammer beschäftigt sich mit dem „Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film“,[11] wobei er in seiner Darstellung Schnitzlers Verhältnis zum Film mit Schnitzlers Verhältnis zur Filmindustrie gleichsetzt und sich fast vollständig auf sekundäre Quellen stützt. Walter Fritz hat in den 60er Jahren die erste Studie zu Arthur Schnitzlers Filmarbeit verfasst und arbeitet diesen Themenkomplex in weiteren Publikationen auf.[12] Eine Darstellung der wechselseitigen Beziehung von Literatur, Film, Theater und Fernsehen als eine „integrierte Mediengeschichte“ anhand des Beispiels Arthur Schnitzlers, entwirft Sandra Nuy in ihrer Studie „Arthur Schnitzler ferngesehen“.[13]

---

[9] Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Katalog / Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. Hrsg. v. Ludwig Greve u.a. Stuttgart: Klett, 1976. Im Folgenden zitiert als: Hätte ich das Kino. Grundstock und Voraussetzung für die Ausstellung und die Katalogdokumentation ist die dem Deutschen Literaturarchiv als Stiftung übereignete Sammlung von Kurt Pinthus, der als passionierter Kinobesucher, unermüdlicher Filmkritiker und Herausgeber des „Kinobuchs“ die Bedeutung, Macht und Möglichkeiten des Films von Anfang an erkannt hat. Vgl. die Ausführungen zu Kurt Pinthus in Kapitel 5, S. 148 dieser Arbeit und über das „Kinobuch“ in Kapitel 2.2.1, S. 25f. dieser Arbeit.
[10] Heinz-B. Heller: Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. Tübingen: Niemeyer, 1985. Seinen Ausführungen zur Folge war „der form-inhaltliche Paradigmenwechsel des Films zwischen 1910 und den zwanziger Jahren – von einem Medium plebejisch-proletarischer Schaulust und Phantasieentfaltung zu einer Institution der Unterhaltung bürgerlicher Mittelschichten – vor allem Ausdruck einer von ökonomischen Gesetzmäßigkeiten diktierten Entwicklung, die, seit den Weltkriegsjahren insbesondere in Deutschland von ideologisch-politischen Herrschaftsinteressen überlagert, mit einem sozialen Strukturwandel der Bevölkerung, der Ausbildung eines neuen Mittelstandes, einherging.“ S. 246.
[11] Manfred Kammer: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Aachen: Cobra, 1983. (= Cobra Medien 2. Hrsg. v. Helmut Schanze).
[12] Walter Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. In: Journal of the the International Arthur Schnitzler Research Association 5 (1966), Nr. 4., S. 11-52. Vgl. die weiteren Publikationen von Fritz im Literaturverzeichnis, S.188 dieser Arbeit.
[13] Sandra Nuy: Arthur Schnitzler ferngesehen. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953-1989). Münster: Waxmann, 2000. Dabei muss einschränkend erwähnt werden, dass Nuy dem Film sehr viel weniger Aufmerksamkeit schenkt, als dem Theater und dem Fernsehen. Der zugrundeliegende Untersuchungszeitraum erstreckt sich von 1953, dem ersten offiziellen Programmjahr, bis 1989, dem Ende der alten BRD.

Schnitzlers Drehbuchproduktion, seine durchaus kommerzialisierte, handwerklich-technisch und ästhetisch anerkannte Leistung kann erst durch die Kenntnisnahme seiner Tagebuchaufzeichnungen kritisch rekonstruiert werden: Schnitzler hinterlässt mit seinem Tagebuch, das er von März 1879 bis Oktober 1931 nahezu täglich führt, ein literatur- und kulturgeschichtliches Dokument, das die Analyse seiner Filmarbeiten erst möglich macht. Mit der im Jahr 2000 abgeschlossenen kritischen Edition von Schnitzlers Tagebüchern steht der Forschung somit eine filmhistorische Dokumentation zur Verfügung, die neue Einblicke in die Arbeitsweise Schnitzlers ermöglicht, was hier erstmals am Beispiel des Films vorgelegt wird.[14] Schnitzler selbst räumt seinen Aufzeichnungen eine produktionsästhetische Relevanz ein: „Nm las ich Tgb. 21, weiter, in starker Erschütterung. Empfindung als wäre dies, wie auch manches andre aus meinem Tagebuch wesentlicher als alles, was ich ‚gedichtet' habe (...)." (TB, 6.4.1929, 9, 239).[15] Seinen Nachlass ordnet Schnitzler noch zu Lebzeiten in 270 Mappen. Der größte Teil des etwa 40 000 Seiten umfassenden Materials, das zahlreiche Kommentare und Notizen zu Filmprojekten beinhaltet, liegt in maschinenschriftlicher Form vor.[16] Schnitzler schreibt seine Aufzeichnungen in einer knappen und nüchtern gehaltenen Sprache, die zahlreichen Abkürzungen und Kurzformen sind teilweise schwer zu dechiffrieren. Der Kommentar der

---

[14] Arthur Schnitzler: Tagebuch 1879-1931. 10 Bde.

[15] Schnitzler schreibt am 16. August 1918 seine „genaue, wohl definitive Verfügungen" über seinen „schriftlichen Nachlaß" (TB, 16.8.1918, 6, 171) und bestimmt testamentarisch, dass die „Veröffentlichung meiner Tagebücher bis 1899 (...) nicht früher als zwanzig, - die der übrigen nicht früher als vierzig Jahre nach meinem Tode erfolgen." Er verfügt weiter, dass es „in keiner Weise verfälscht, also nicht gemildert, gekürzt, oder sonstwie verändert" werden darf. Eine Abschrift ist abgedruckt in: Gerhard Neumann, Jutta Müller: Der Nachlass Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i.Br. befindlichen Materials. Mit einem Vorwort von Gerhart Baumann und einem Anhang von Heinrich Schnitzler: Verzeichnis des in Wien vorhandenen Materials. München: Fink, 1969. S. 33, S. 35. Im Folgenden zitiert als: Nachlassverzeichnis. Eine detaillierte Beschreibung des Nachlasses Schnitzlers, wie er sich 1932, kurz nach seinem Tod, darstellt, findet sich in: Otto P. Schinnerer: Arthur Schnitzlers „Nachlasz". In: The Germanic Review, Volume VIII (1933). Published by Columbia University Press New York City. Reprinted by permission of the original publishers Kraus Reprint Corporation, New York 1962. S. 114-123. Schinnerer bekommt im Sommer 1932 von Heinrich Schnitzler die Erlaubnis, 3 Monate in Schnitzlers Haus in Wien zu leben. „Here he had full access to the entire ‚Nachlaß' with the exeption of the ‚Tagebücher'. Mr. Schnitzler has also kindly consented to the publication of the information and material embodied in this article." S. 114. Schinnerer beschreibt unter anderem die Mappen, die zum großen Teil mit Arthur Schnitzlers Handschrift versehen und von ihm nummeriert sind.

[16] Dabei handelt es sich zum Teil um Abschriften nicht mehr existierender handschriftlicher Originale. Siehe Michaela L. Perlmann: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler, 1987. S. 1. Teile des Nachlasses können 1939 vom Zugriff der Nationalsozialisten von Eric A. Blackall, dem damaligen Untermieter, nach Cambridge gerettet werden. Den anderen Teil, vorwiegend Briefe und Tagebücher, transportiert Schnitzlers Witwe Olga bei ihrer Emigration in die Vereinigten Staaten. Diesen Teil archiviert Schnitzlers Sohn Heinrich und bringt ihn 1957 bei seiner Rückkehr nach Europa zum Teil wieder nach Wien zurück. Ausführlich dazu: Nachlassverzeichnis. S. 12-20.

Tagebuchausgabe umfasst ein Verzeichnis der erwähnten Personen, Werktitel und der Arbeiten Schnitzlers.[17]
Schnitzlers Korrespondenz liegt in großen Teilen in verschiedenen Ausgaben vor, in seinem Nachlass befinden sich mehrere Tausend Briefe und Briefentwürfe, sowie mehrere Hundert Post- und Ansichtskarten.[18] Da Schnitzler dem Briefwechsel eine ebenso große Bedeutung beimisst, wie seinen Tagebüchern, bewahrt er nicht nur die ihm zugestellten Briefen sorgfältig auf, sondern auch seine selbst verfassten Briefe, die zum Teil vor dem Absenden abgeschrieben werden oder vom Empfänger später zurück verlangt werden.[19] Die Durchschläge der Briefe an die Filmgesellschaften befinden sich mit einer Sammlung von Manuskripten, Skizzen und Plänen zu Filmprojekten bisher unveröffentlicht im Deutschen Literaturarchiv in Marbach a.N., ein weiterer Teil ist im Schnitzler-Archiv am Deutschen Seminar der Universität Freiburg i.Br. archiviert - sie bilden eine wesentliche Quelle der vorliegenden Untersuchung und werden hier erstmals systematisch ausgearbeitet.[20]
Für das Verständnis einer Untersuchung von Arthur Schnitzlers Beziehung zum Film, ist die Beschäftigung mit den Anfängen des Films, eine Einführung in die Entwicklung des neuen Mediums und seiner zeitgenössischen Aufnahme, die historische und theoretische Voraussetzung. Zu der Darstellung der historischen Entwicklung gehört das Verhältnis von Literatur und Film, die Erfahrung und Wahrnehmung in Schnitzlers Umfeld und eine Einführung in die Anfangszeit der theoretischen und praktischen Auseinandersetzung mit den ästhetischen Möglichkeiten des Kinos. Können literarische Werke verfilmt werden, können Schriftsteller Drehbuchautoren sein? Diese Fragen stehen am Beginn der Diskussion über ein Verhältnis von Literatur und Film.

---

[17] Dazu Martina Schmidt: Zur Herausgabe von Arthur Schnitzlers Tagebuch 1879-1931. In: Zeitschrift für Germanistik 10 (1989), Heft 3. S. 257-384. S. 244-246.
[18] Der Wiener Nachlass allein verzeichnet über 8000 Briefe. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 12.
[19] Beispielsweise bittet Schnitzler die Witwe von Hugo von Hofmannsthal zwei Wochen nach dessen Tod um seine eigenen Briefe, damit sie von seiner Sekretärin abgeschrieben werden können. Vgl. die Ausführungen in Irène Lindgren: Arthur Schnitzler im Lichte seiner Briefe und Tagebücher. Heidelberg: Winter, 1993. S. 74. Darin ausführlich über die 76 erhaltenen Briefe an Hofmannsthal: S. 90-99.
[20] Zitate aus Schnitzlers unveröffentlichter Korrespondenz sind im Folgenden mit dem Namen des Empfängers, dem Datum, der Mappennummer und dem Beisatz Marbach oder Freiburg als Archivierungsort gekennzeichnet.

2. Fin de siécle: ein neues Medium entsteht – der Film

Die Geschichte der Kinematographie ist in der Forschungsliteratur ausführlich bearbeitet worden.[1] Die Erfindungen und Entwicklungen bis zu den ersten kinematographischen Vorstellungen sind aufgearbeitet und zu der Frage „Was ist Kino?“, die Literaten und Filmemacher seit den Anfangsjahren des Films beschäftigt, liegen zahlreiche Textsammlungen vor.[2] Die Erfindung des Kinos am Ende des 19. Jahrhunderts ist das Ergebnis langer technischer und rezeptionsästhetischer Entwicklungen. In technischer Hinsicht sind vor allem Photographie und Laterna Magica zu nennen.[3] Der Filmprojektor ist zunächst nichts anderes als eine Kombination aus beiden, versehen mit einer Mechanik zum ruckweisen Transport der Bilder und einer rotierenden Blende, die das Bildfenster öffnet und schließt. Rezeptionsästhetisch liegen die Dinge komplizierter. Bildende Kunst, Literatur, Camera Obscura, Landschaftsgärten, Laterna Magica, Photographie, Panorama: sie alle sind Bestandteil einer neuen technischen Wahrnehmung des Sehens.[4] Die kulturelle Öffentlichkeit, insbesondere das Bildungsbürgertum reagiert trotz Interesse an der technischen Erfindung der bewegten Bilder auf die „Praxis der kulturellen Institution Kino“[5] tief verunsichert und anfänglich abweisend. Zu sehr provoziert diese Neuheit die herrschenden Vorstellungen von Kultur.

---

[1] Standardwerke zur Entwicklung und Frühgeschichte: Friedrich Porges: Geschichte des Films. Schatten erobern die Welt. Wie Film und Kino wurden. Basel, 1946. Jerzy Toeplitz: Geschichte des Films. 1895–1928. München: Rogner & Bernhard, 1975. Friedrich v. Zglinicki: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin: Rembrandt, 1956. Über hundert Jahre Mediengeschichte informiert Dieter Prokop: Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg i.Br.: Rombach, 1995. Prokop beginnt mit der Erfindung des Films und informiert bis hin zu alltäglichen Phänomenen wie Comics, Popmusik, Computer-Medien und Videoclips.

[2] Walter Hagenbüchle: Narrative Strukturen in Literatur und Film. Bern: Lang, 1991. Heinz-B. Heller: Literarische Intelligenz und Film. Anton Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929. Tübingen: Niemeyer, 1978. Joachim Paech: Literatur und Film.

[3] Einen ausführlichen Überblick und eine Zusammenfassung zu dieser Entwicklung bei: Gerhard Kemner, Gelia Eisert: Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films. Berlin: Deutsches Technikmuseum Berlin, 2000.

[4] Brigitte Peucker: Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1999. S. 110-127. Im Kinematographen wird diese Entwicklung des Sehens ihren vorläufigen Höhepunkt finden.

[5] Jörg Schweinitz: Abwehr und Vereinnahmung: bildungsbürgerlicher Reformeifer. In: ders. (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig: Reclam, 1992. S. 55-64. S. 55.

2.1 Kinematographie in Deutschland und in Österreich

In der Filmgeschichtsschreibung wird der Anfangspunkt der Filmgeschichte auf das Jahr 1895 gelegt: am 1. November 1895 gelingt es den Brüdern Max und Emil Skladanowsky im Berliner Varieté „Wintergarten“ mit Hilfe eines technisch einfachen Apparats, dem „Bioskop“, die ersten Filmbilder zu projizieren, Anfang 1896 führen die Brüder Auguste und Louis Lumière ihre Filme im Pariser Café und Oskar Meßter seine im Apollo-Theater in Berlin vor.[6] Das Verdienst um die Entdeckung der „laufenden Bilder“ muss verschiedenen - europäischen wie auch nordamerikanischen - Wissenschaftlern zugesprochen werden und eine Vielzahl von Erfindungen ebnen dem Medium Film den Weg.[7] Bereits vor 1895 sind Filme produziert worden, doch nicht nur die Möglichkeit der Aufnahme und die Projektion von „bewegten“ Bildern macht das neue Medium aus, entscheidend ist die Fähigkeit des Films, ein Publikum zu gewinnen.

Das Jahr 1895 steht auch deshalb am Beginn der Filmgeschichte, da ab diesem Zeitpunkt öffentliche Vorführungen veranstaltet werden. Unabhängig voneinander entstehen innerhalb weniger Monate an verschiedenen Orten funktionsfähige Kinematographen.[8] Zunächst entsteht ein Kinogewerbe mit kurzen Filmstreifen, deren Darstellungsmöglichkeiten auf das Mindeste beschränkt sind und Schaustellern, die von Ort zu Ort wandern und ihr Programm in Varietés, Gastwirtschaften und Bierhallen präsentieren. Der „Kinematograph“ ist die Bezeichnung für das Gerät, das die Brüder Lumière für Aufnahme, Projektion und

---

[6] Zum Wintergarten des Central-Hotels siehe: Michael Hanisch: Auf den Spuren der Filmgeschichte. Berliner Schauplätze. Berlin: Henschel, 1991. Darin zu sehen ist unter anderem der Sitzplan des Wintergartens, S. 27, und das Originalprogramm der Bioskopfilme am 1. November 1895, S. 29.

[7] Wichtige Wegbereiter sind Thomas Alva Edison, C. Francis Jenkins und Carl Louis Gregory aus den Vereinigten Staaten, der Italiener Filoteo Albertini, Emile Reynaud, Etiénne Marey, die Brüder Lumière aus Frankreich, der Brite E. Muybridge und die Deutschen Ottmar Anschütz, die Brüder Skladanowsky und Oskar Meßter. Zu Oskar Meßter vgl. Siegfried Karcauer: „Unter den wenigen deutschen Produzenten jener Zeit gebührt Oskar Meßter, der seine eigenen Verdienste in seiner Autobiographie nie zu gering veranschlagte, ein bedeutender Platz.“ Siegfried Kracauer: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984. S. 21. In dem Katalog „Hätte ich das Kino!“ wird Meßter als der „eigentliche Begründer der deutschen Filmindustrie“ bezeichnet. Hätte ich das Kino. S. 40.

[8] Lorenz Engell: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt/M.: Campus, 1992. Engell nennt Dutzende von Patenten auf Kameras und Projektoren, von denen die wenigsten dann allerdings tatsächlich gebaut wurden. S. 41.

Kopierung von Filmen entwickelt haben: der „Cinématographe Lumière“. Dieses Gerät wird in den meisten Sprachen der Welt Namenspatron für das neue Medium.[9] Erhebliche Fortschritte in der Fotographie des 19. Jahrhunderts gehen diesen Vorführungen voran. Aus den unterschiedlichsten Erkenntnisinteressen heraus befassen sich Wissenschaftler und Forscher mit wiederholbaren Bewegungsabläufen. Im April 1896 setzt mit den Auftritten der Brüder Lumière die endgültige Begeisterung für die Kinematographie in Deutschland ein. In großen Sälen oder Ausstellungsräumen werden Präsentationen abgehalten; die auf die Großstädte beschränkten Gastspiele sind auf maximal ein bis zwei Monate angelegt. Bereits in den Jahren 1896 bis 1898 kann der Zuschauer von Lumière-Filmen kurze Stadtfilme sehen, die mit wechselnden Kameraperspektiven, mit halbtotalen bis totalen Einstellungen auf vorbeieilende Passanten eine zu dem Zeitpunkt ungekannte Vielfalt offerieren.[10] Die Jahre von 1900 bis 1907 werden in der Geschichte der Filmkunst die Zeit der Jahrmarkt- und Wanderkinos genannt.[11] Die Entwicklungsmöglichkeiten des Kinos werden bewusster diskutiert und Grundfragen wie „Was ist Film?“, „Was ist Kino?“ stellen sich.
„Wie allwöchentlich seit 7 Wochen Kaiserpanorama (‚Gibraltar’).“ (TB, 12.12.1903, 3, 52), notiert Schnitzler in seinem Tagebuch. Um was handelt es sich bei dem „Kaiserpanorama“? Nach Zglinicki stellen die Kaiser-Panoramen „nichts anderes als riesige Guckkästen“[12] dar. Gegründet 1889 von August Fuhrmann in Berlin, verbreiten sie sich um die Jahrhundertwende schnell in allen größeren Städten:

> 1896 beschäftigte sich Fuhrmann auch mit der Kinematographie, konnte sich aber mit dieser Einrichtung nicht befreunden. Er wandte sich den Glasstereos zu, und es gelang ihm nach langjährigen Versuchen, die geeigneten Stereobilder mit richtiger Farbtönung für Panoramenzwecke herzustellen. Er beauftragte mehrere Photographen, die in der ganzen Welt

---

[9] Martin Loiperdinger: Das frühe Kino der Kaiserzeit: Problemaufriß und Forschungsperspektiven. In: Uli Jung (Hrsg.): Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT, 1993. S. 21–50.

[10] Ausführungen zu der Verwurzelung der deutschen Kinematographie im Varieté, der Kinogründungskonjunktur und deren Auswirkungen in: Corinna Müller: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912. Stuttgart: Metzler, 1994.

[11] Zu den Wander- und Jahrmarktkinos vgl.: Toeplitz: Geschichte des Films. Und Zglinicki: Der Weg des Films. Zu den Wander- und Vorstadtkinos, der Ausbreitung und Besucherschaft der Kinos: Helmut Kommer: Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung. Berlin: Basis-Verlag, 1979.

[12] Zglinicki: Der Weg des Films. S. 86. Zur Beschreibung der Apparaturen und zu ihrer Geschichte: Hätte ich das Kino. S. 54.

> für ihn umherreisten, um die Bilder an Ort und Stelle aufzunehmen. Sein Archiv enthielt zuletzt 125 000 Glasstereos. Die Bilderbewegung in seinem Panorama erfolgte automatisch mittels eines Uhrwerks, und die Zuschauer ließen die Bilder an sich vorüberziehen, ohne ihre Plätze wechseln zu müssen.[13]

Bevorzugt werden Städte und Landschaften aufgenommen und präsentiert, später auch Fabriken, Warenhäuser oder Truppenparaden. Die Aufnahmen werden in hölzernen Rundbauten vorgeführt, in denen auf Augenhöhe mit Linsen versehene Gucklöcher angebracht sind. Die Bilder schieben sich an dem sitzenden Betrachter vorüber. Während der Darbietung können die Zuschauer eigenhändig die Helligkeit regeln und so verschiedene Tag- und Nachteffekte erzielen. In der heutigen Forschung wird das Panorama als der Vorgänger des Kinos diskutiert; technisch gesehen verdankt das Kino dem Panorama hingegen fast nichts, arbeitet dieses doch mit Bildern, die nicht mittels einer technischen Apparatur, sondern manuell angefertigt werden. Die Einordnung dieses Massenmediums des 19. Jahrhunderts als Vorläufer des Kinos bezieht sich auf das Panorama als Institution in ihrem speziellen historischen Kontext, welche eine bestimmte Sicht auf die Welt widerspiegelt.[14] Schnitzler besucht die Kaiser-Panoramen regelmäßig bis in die Zwanziger Jahre hinein und sein Interesse wird auch mit seinen in dieser Zeit langsam einsetzenden Kinobesuchen nicht geringer.[15] Eine Notiz vom Januar 1904 zeigt die Bedeutung der Besuche für Schnitzler und die Wirkung, die sie in ihm hervorrufen. „Panorama, solche Reisesehnsucht, dass ich gleich ins andre ging.“ (TB, 26.1.1904, 3, 58). Zeitgenossen Schnitzlers berichten begeistert von der neuen Einrichtung und besuchen sie ebenso leidenschaftlich wie Schnitzler. Walter Benjamin beschreibt in der „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert“, die 1933 in der „Frankfurter Zeitung“ erscheint, das Kaiserpanorama und „jede sämtliche Stationen, von denen man durch je ein Fensterpaar in seine schwachgetönte Ferne sah.“[16] Franz Kafka notiert im Januar 1911 auf seiner Reise nach Friedland:

---

[13] Zglinicki: Der Weg des Films. S. 87. Die Grundlage dieser Erfindung sind kolorierte Diapositive, die mit stereoskopischen Kameras aufgenommen werden. Jeweils 25 Personen können gleichzeitig die an ihren Augen vorbeiziehenden dreidimensionalen Bilder bewundern. Ein Nachbau eines Kaiserpanoramas befindet sich im Filmmuseum in Frankfurt am Main. Vgl. dazu Kemner, Eisert: Lebende Bilder. S. 19.

[14] Eigentliches Ziel des Panoramas ist die Illusion. Der Betrachter soll sich völlig in dargestellte Umgebung der Szene versetzt fühlen. Vgl. Peuker: Verkörpernde Bilder. S. 111.

[15] Vgl. die Ausführungen über Schnitzlers Kinobesuche in Kapitel 4, S. 96-101 dieser Arbeit.

[16] Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Bd. 4,1. Hrsg. v. Tillmann Rexroth. Werkausgabe 10 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980. S. 239.

„Kaiserpanorama. Einzige Vergnügung in Friedland."[17] Im Vergnügungspark „Venedig in Wien" im Prater wird 1903 das erste Freiluftkino gegründet,[18] vom Publikum herzlich aufgenommen und auch von Schnitzler gern besucht: „Wir holten Fanny M. und Frl. Rothenstein ab; schwüler Abend, Prater, (...) ‚Venedig', ‚Sousa', (...) etwas bessere Laune." (TB, 25.5.1903, 3, 29f.). „Nm. O. abgeholt; Prater (Wagen) Waldsteingarten; Mirjam, Salten; - ‚Frühlingsluft' (Venedig in Wien)." (TB, 31.8.1903, 3, 42).[19] 1906/07 setzt in Deutschland ein rapider Aufschwung der ortsfesten Abspielstätten ein und damit eine entscheidende Wende im Filmgeschäft, ab „1906/07 begann sich das Gesicht des Films in Bezug auf Länge und Inhalt entscheidend zu wandeln."[20] Mehrere, sich einander bedingende Entwicklungen treffen zusammen: die quantitative Ausweitung und qualitative Verbesserung der Filme, der Beginn der Filmpublizistik, die Entstehung großer Filmfabriken und schließlich der Übergang von der ambulanten Filmvorführung zum festen Kinosaal. Die Kinematographie hat als eigenständiges Gewerbe in dauerhaft spielenden Kinos Erfolg und bereits 1910 gibt es „keine Stadt von Bedeutung mehr ohne Kino."[21] Die wichtigste Voraussetzung dafür, dass die Kinos sesshaft werden, ist die Einführung eines eigenen Verleihsystems und innerhalb der folgenden drei Jahre wird sich der deutsche Kinobestand fast verdreifachen.[22] Ladenkinos entstehen: ein kleiner Raum eines ehemaligen Ladens, einer Kneipe oder einer Wohnung, der schnell und ohne

---

[17] Franz Kafka: Tagebücher in der Fassung der Handschrift. Hrsg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcom Pasley. Frankfurt/M.: Fischer, 1990. S. 936.

[18] 1895 wird dieses Vergnügungsetablissement von dem Prater-Unternehmer Gabor Steiner an der Stelle des früheren Kaisergartens gegründet und im Laufe der Jahre ausgebaut. So kommt zu den Gondelfahrten auf künstlichen Kanälen zwischen Kulissen venezianischer Palazzi 1897 das berühmte Riesenrad hinzu. Vgl. die Ausführungen über das „Venezianische Wien" und die „Attraktionen unterm Riesenrad" in: Bartel F. Sinhuber: Unterm Riesenrad. Geschichten aus dem alten Prater. Wien: Amalthea, 2000. S. 137-157. Und in Hans Pemmer: Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien: Jugend und Volk, 1974.

[19] Zahlreiche Eintragungen über Besuche von Panoramen und das dargebotene Programm folgen. „Panorama. Siam." (TB, 15.12.1903, 3, 52); „Panorama Großglockner." (TB, 23.12.1903, 3, 53); „Vm. Panorama Salzkammergut." (TB, 7.3.1904, 3, 64); „Panorama Amerika." (TB, 8.3.1904, 3, 64); „Panorama (Athen, Pompeji)." (TB, 14.3.1904, 3, 64); „Panorama (Dalmatien)." (TB, 15.3.1904, 3, 64); TB, 22.3.1904, 3, 65; TB, 23.4.1904, 3, 65; TB, 21.6.1904, 3, 75; TB, 22.6.1904, 3, 75. Die Notizen Schnitzlers zu seinen Panoramabesuchen sind jeweils sehr knapp gehalten. Meist findet sich nur das Wort „Panorama" und ein Hinweis auf das darin Dargestellte: berühmte Städte, exotische Reiseziele oder Naturschauspiele. Die genannten Aufzeichnungen sind nur eine kleine Auswahl. Schnitzler besucht das Panorama regelmäßig; die gezeigten Programme ändern sich in den Grundzügen kaum: meist sieht er Abbildungen ferner Orte oder Sehenswürdigkeiten. Manchmal sieht er auch historische oder aktuelle Themen. „Panorama (dtsch. franz. Krieg)." (TB, 20.11.1906, 3, 234); „Panorama (Luftschiff)." (TB, 8.4.1907, 3, 267).

[20] Heller: Literarische Intelligenz und Film. S. 39.

[21] Zglinicki: Der Weg des Films. S. 320.

[22] Müller: Frühe deutsche Kinematographie. S. 29. Vgl. ebenfalls das ausführliche und anschauliche Kapitel über „Ladenkinos – Film an Ort und Stelle" in: Anne Paech, Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart: Metzler, 2000. S. 27-44.

größeren Aufwand und Kosten in ein ‚Kinematographen-Theater' verwandelt werden konnte. Man fängt an, einen Unterschied zu machen zwischen diesen Ladenkinos, also Theatern, die in einen bereits bestehenden Raum eingebaut werden, und solchen, die extra für die Vorführung von Filmen errichtet werden. Nach Estermann ändern die Kinos „um die Jahrhundertwende ihren Status vom ambulanten Gewerbe zum ortsansässigen Theater."[23] Alfred Döblin (1878-1957) schildert seine Eindrücke der Kinematographen-Theater:

> Im Norden, Süden, Osten, Westen der Stadt liegen sie; in verräucherten Stuben, Ställen, unbrauchbaren Läden, in großen Sälen, weiten Theatern. Die feinsten geben die Möglichkeiten dieser Photographentechnik zu genießen, die fabelhafte Naturtreue, optischen Täuschungen, dazu kleine Spaßdramen, Romane von Manzoni: sehr delikat. (...) Den Korridor zum Saale füllen ausgestopfte Untiere hinter Glas, Vergnügungsautomaten. – Drin in dem stockdunklen, niedrigen Raum glänzt ein mannshohes Leinwandviereck über ein Monstrum von Publikum, über eine Masse, welche dieses weiße Auge mit seinem stieren Blick zusammenbannt.[24]

In Wien existieren 1903 gerade mal drei ständige Kinos; erst fünf Jahre später gibt es den ersten österreichischen Spielfilm:[25] „Von Stufe zu Stufe", 1908 unter der Regie von Heinz Hanus entstanden.[26] 1907 wird der „Verband österreichischer Kinematographenbesitzer" gegründet, um dem weiteren Vordringen französischer Film- und Kinofirmen auf österreichischem Gebiet entgegenzutreten.[27] 1909 gibt es

---

[23] Alfred Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: Bouvier, 1965. S. 186.

[24] Alfred Döblin: Das Theater der kleinen Leute. In: Das Theater 1 (Heft 8). Berlin 1909. Hier zitiert nach: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 37f. Zu den Filmarbeiten Döblins, beispielsweise dem Manuskript zu seinem Film in fünf Akten „Die geweihten Töchter" um 1923, in: Hätte ich das Kino. S. 220-223. Und in: Fritz Güttinger (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1984 (= Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt. Hrsg. v. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert). S. 39-41.

[25] Die erotischen „Herrenfilme" des Wiener Fotographen Johann Schwarzer (1880-1914), bereits 1907 mit dessen „Saturn-Film" realisiert, sind an dieser Stelle zu vernachlässigen, da die Unterscheidung zwischen Erotikfilm und Spielfilm bis heute praktiziert wird. „Von Stufe zu Stufe" gilt dementsprechend als erstes österreichisches Film-Erzeugnis. Vgl. dazu: Jeanpaul Goergen: Der pikante Film. Ein vergessenes Genre der Kaiserzeit. In: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hrsg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne. München: Ed. Text + Kritik, 2002. S. 45-62. Und den zeitgenössischen Bericht von Kurt Tucholsky: Erotische Films. In: Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film. S. 51-54.

[26] Es lässt sich leider nicht mehr feststellen, ob der künstlerische Rang des Films mit seinem historischen Stellenwert verglichen werden kann, denn wie die meisten Werke der Frühphase ist er verschollen. Bemerkenswert an „Von Stufe zu Stufe" ist seine Länge: knapp eine halbe Stunde ist für diese Zeit ungewöhnlich. Ausführlich zu den Umständen der Entstehung, den Dreharbeiten und zu der Uraufführung: Walter Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich. Wien, 1997. S. 22.

[27] Walter Fritz: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1981. S. 20. Die französischen Firmen Pathé und Gaumont beherrschen weitgehend den Markt. 1910

in Wien bereits 62 „ständige Abspielstätten“.[28] Erst nach 1910 können sich die Österreicher „zaghaft zur Wehr setzen“ gegen die „mächtige Konkurrenz der französischen Filmfirmen, die auch in der Monarchie die aktuellen Aufnahmen herstellten und die Kinos belieferten.“[29]

2.1.1 Die „Wiener Kunstfilm“ und die „Sascha-Filmfabrik“

Der Spielfilm „Von Stufe zu Stufe“ wird von Anton Kolm, dem ersten österreichischen Filmproduzenten, produziert. Er gründet 1910 mit seiner Frau Luise und seinem Kompagnon Jakob Fleck die „Erste Österreichisch-ungarischen Kinoindustrie Ges.m.b.H“, aus der 1911 die „Wiener Kunstfilm“ hervorgehen wird. Die „Wiener Kunstfilm“ interessiert sich sehr für die literarischen Werke Arthur Schnitzlers und wendet sich im selben Jahr mit dem Wunsch an ihn, die „Liebelei“ zu verfilmen.[30] Kolm und seine Mitarbeiter suchen von Anfang an den Zugang zur Literatur; der österreichische Kunstfilm appelliert an den Lokalpatriotismus des Publikums und bringt besonders Werke österreichischer Autoren aus Vergangenheit und Gegenwart auf die Leinwand. Zahlreiche Grillparzer-Verfilmungen, E.T.A. Hoffmann, Ernst Raupach und ein Anzengruber-Zyklus entstehen:[31] 1910 „Die Ahnfrau“ und 1911 Ernst Raupachs „Der Müller und sein Kind“, 1911 „Hoffmanns Erzählungen“, 1913/14 „Der Pfarrer von Kirchfeld“.[32] 1913 existieren über 200 ortsfeste Kinos in Österreich, mehr als die Hälfte davon in der Hauptstadt Wien. 210 Dokumentarfilme und über 120 Kurz- und Langfilme werden zwischen 1908 und 1914 in Österreich hergestellt.[33] Graf Alexander „Sascha“ Kolowrat ist neben dem Ehepaar Kolm der wichtigste Produzent dieser Zeit, er wird 1923 mit seiner „Sascha-Film“ Schnitzlers Drama „Der junge Medardus“ produzieren. Kolowrat gilt als eine schillernde Persönlichkeit und

---

wurden französische Filme im Wert von 5.900.000 Mark nach Deutschland eingeführt, dagegen nur für eine halbe Million Mark deutsche Filme nach Frankreich. In: Hätte ich das Kino. S. 73.

[28] Thomas Kramer, Martin Prucha: Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Wien: Ueberreuter, 1994. S. 45.

[29] Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. S. 22.

[30] Fritz: Kino in Österreich 1896-1930. S. 23. Die „Liebelei“ wird jedoch erst 1914 realisiert und nicht von der „Wiener Kunstfilm“ sondern von der „Nordisk Filmproduktion“ (Dänemark). 1927 wird in Deutschland eine Fassung des Films gedreht. Vgl. die Ausführungen über beide „Liebelei“-Verfilmungen in Kapitel 3.1, S. 40-52 und 3.3, S. 70-78 dieser Arbeit.

[31] Vgl. Walter Fritz: Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film. Wien: Bergland, 1969. S. 29.

[32] Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. S. 34-37.

[33] Fritz: Kino in Österreich 1896-1930. S. 62.

Ideenlieferant, „der größte Don Juan seiner Zeit",[34] welchem der österreichische Stummfilm sein kurzes internationales Renommee verdankt.[35] 1910 gründet er in Böhmen die „Sascha-Filmfabrik" und beginnt mit der Herstellung von Industriefilmen, Naturbildern und Sportaufnahmen. 1912 zieht er von Böhmen nach Wien, dort werden die ersten Spielfilme produziert – der erste historische Spielfilm Österreichs, „Kaiser Joseph II", entsteht.[36] 1913 schafft die „Sascha-Filmfabrik" mit der Verwechslungskomödie „Der Millionenonkel" den Durchbruch, Regie führt Hubert Marischka. Der Film wird der erste künstlerische und finanzielle Erfolg der Filmproduktion - ein Erfolg, der erstmals über die Grenzen Österreichs hinaus dringt und ein „Standardwerk der Stummfilmzeit" wird.[37] Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs kommt dem Film zunehmend politische Bedeutung zu – militärische Kreise entdecken seine propagandistischen Möglichkeiten.[38] Nach etlichen Kriegswochenberichten und Kriegsdokumentarfilmen - darunter Kolowrats „Wien im Krieg" -, wird schließlich aus dem Filmimperium Kolowrats am 10. September 1918 die „Sascha-Filmindustrie AG", eine der erfolgreichsten Produktionsfirmen Österreichs.[39] Die „Wiener Kunstfilm" wird nach 1918 in die „Vita-Film" umgewandelt

---

[34] Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. S. 27. Der böhmische Adlige war ein sehr umtriebiger Zeitgenosse. Als Erbe eines beträchtlichen Vermögens beschäftigte er sich neben dem Hobby Film unter anderem noch mit Autorennen, Flugzeugen und Ballonflügen. Vgl. dazu ausführlich: Kramer, Prucha: Film im Lauf der Zeit. S. 46-49.

[35] Obwohl die Kolms und Jakob Fleck in Österreich den ersten Spielfilm, den ersten Dokumentarfilm und schließlich die erste Wochenschau produziert haben, waren sie lange vergessen, während dem Grafen Sascha durch Festschriften und Gedenktafeln Denkmäler gesetzt wurden. Vgl. die Ausführungen bei Friedrich v. Zglinicki über den „Graf Sascha Kolowrat-Krakowsky, der Ahnherr des österreichischen Films und Begründer jener heimatlichen Produktion von Weltruf, die noch heute seinen Namen trägt, (...)." Zglinicki: Der Weg des Films. S. 531.

[36] Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. S. 46.

[37] Zglinicki: Der Weg des Films. S. 533. Giardi, der beliebteste Schauspieler Wiens, mimte in dem Film den Diener des Grafen, Valentin. In: Hätte ich das Kino. S. 42.

[38] Zu dem Bereich existiert umfangreiche Forschungsliteratur, an dieser Stelle nur der Hinweis auf einen aktuellen Artikel: Rainer Rother: Vom Feinde lernen. Deutsche Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Elsaesser, Wedel (Hrsg.): Kino der Kaiserzeit. S. 120-133. 1917 wird in Deutschland auf Initiative des Generalstabs die UFA gegründet. General Ludendorff gibt 1917 dem Kriegsministerium den Befehl, den „deutschen Film unter Kontrolle zu bringen." Am 18. Dezember 1917 wird die „Universum-Film-Aktiengesellschaft" gegründet, die, vergleichbar den großen amerikanischen Trust, die wichtigsten Filmproduzenten des Landes in einem Kartell zusammenschließt. Das Kartell wird von der deutschen Kriegsindustrie, insbesondere von Krupp, unterstützt. Die UFA macht es sich zur Aufgabe, „den schädlichen ausländischen Einfluss auszuschalten, erzieherisch im Sinne militärischer und anderer Interessen des Reiches zu wirken und in Deutschland Filmproduktionen und –vertrieb auf ein hohes Niveau zu bringen." In: Filmpodium der Stadt Zürich (Hrsg.): Materialien zur Geschichte des deutschen Films von 1929-1940. Zusammengestellt von Bernhard Giger. Bern: ofdag, 1977. S. 17. Und ein weiterer, aktueller und umfassender Hinweis zur Geschichte der Ufa siehe: Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München: Hanser, 1992.

[39] Es waren vor allem Monumentalstreifen wie „Sodom und Gomorrha – die Legende von Sünde und Strafe" (1922 von Kertesz inszeniert) und „Die Sklavenkönigin", die Sascha Kolowrat und damit dem österreichischen Stummfilm internationalen Ruhm einbrachten. Kertesz wird ein Jahr später „Der junge Medardus" von Schnitzler verfilmen.

und errichtet ihre Filmstadt am anderen Ende von Wien am Rosenhügel – damals „die modernste Anlage in Österreich“.[40] Nach dem ersten Weltkrieg wächst die Zahl der kleinen Filmgesellschaften sprunghaft an und triumphale Erfolge werden im In- und Ausland gefeiert.[41] 1923 wird von der „Sascha“ „Der junge Medardus“ von Arthur Schnitzler verfilmt – die erste österreichische Verfilmung eines seiner Werke. Regie führt der ungarische Regisseur Mihail Kertesz, der später unter dem Namen Michael Curtiz bekannt wird und 1942 in Hollywood den Film „Casablanca“ produziert.[42] 1924 bricht die österreichische Filmwirtschaft finanziell zusammen. Die deutsche Inflation und der Wiener Börsenkrach hinterlassen auch hier ihre Spuren und bereiten fast allen bestehenden Filmproduktionen ein Ende. Von den einst vorhandenen dreißig österreichischen Herstellungsfirmen bleiben drei übrig, darunter die „Sascha-Film“, die Jahresproduktion von 80 Filmen sinkt auf insgesamt fünf Spielfilme im Jahr 1925.[43] 1925 werden 1200 ausländische Filme – überwiegend amerikanische Produktionen – den Zensurbehörden vorgelegt, während der österreichische Film praktisch aufhört zu existieren.
Kolowrat stirbt 1927. Der „Sascha-Filmindustrie AG“ gelingt die Umstellung auf den Tonfilm, nach 1934 konzentriert sie sich allerdings nur noch auf die Vermietung ihrer Ateliers.[44] Österreich hat 1929 sein eigenes Lichttonsystem und kann mit der Errichtung einer Tonfilmproduktion beginnen. Heinz Hanus inszeniert 1930 den ersten Kurztonfilm und damit endet schließlich auch die kommerzielle Stummfilmproduktion.[45]

---

[40] Fritz: Kino in Österreich 1896-1930. S. 117.
[41] Zu den verschiedenen Filmgesellschaften und deren Produktionen: vgl. Zglinicki: Der Weg des Films. S. 535.
[42] Mit großem Aufwand wird Schnitzlers Drehbuch 1923 von Curtiz in Szene gesetzt. Über Michael Curtiz und seine Arbeitsweise in: Aljean Harmetz: Verhaften Sie die üblichen Verdächtigen. Wie Casablanca gemacht wurde. Berlin: Berlin Verlag, 2001. Zur Biographie von Curtiz und zu „Der junge Medardus“ vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.2, S. 52-70 dieser Arbeit.
[43] Walter Fritz beziffert die in Österreich nach 1925 hergestellten Filme: 1926 erschienen 19, 1927 21, 1928 28, 1929 23 Stummfilme und ein Tonfilm, 1930 13 Stummfilme und vier Tonfilme. Fritz: Kino in Österreich 1896-1930. S. 132.
[44] Über die Spielfilmproduktion in Österreich 1930-1937, die Spielfilmproduzenten und deren Produktionszahlen: Armin Loacker: Anschluß im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930-1938. Trier: WVT, 1999. S. 93. Darin ausführlich über die Entwicklung der „Sascha-Filmindustrie AG“: S. 125-130. Zu der Entwicklung der deutschen Filmindustrie nach der Inflation im Oktober 1922 und der daraus resultierenden Scheinblüte siehe: Hätte ich das Kino. S. 273-306.
[45] Zum Stummfilm: Anton Kaes: Silent Cinema. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. 82, Nr. 3 (1990). S. 246-256. Von einem Durchsetzen des Tonfilms in Österreich kann erst ab dem Jahr 1931 gesprochen werden. In diesem Jahr werden erstmals mehr Tonfilme als Stummfilme gedreht. Die Umstellung auf den Tonfilm bedeutet vor allem eine wesentliche Verteuerung der Produktion. Die Produktionskosten für einen Tonfilm steigen um rund 300% gegenüber den Kosten eines Stummfilms, was erklärt, warum die Umstellung auf den Tonfilm erst fünf Jahre nach der Erstaufführung eines Tonfilms endgültig abgeschlossen ist.

2.1.2 Französischer „film d’art“ und deutscher „Autorenfilm“

Ausgehend von Frankreich startet eine Bewegung, die sich ausdrücklich an die gehobenen Kulturkonsumenten richtet. 1908 gründet Pierre Lafitte eine Firma, die sich mit der Produktion von Kunstfilmen beschäftigt, er nennt sie „film d’art“. Er beauftragt berühmte und bekannte Schriftsteller damit, Filmszenen und Drehbücher zu schreiben und lässt diese von Regisseuren und Schauspielern der größten Bühnen realisieren. Dem Film soll das gleiche Publikum erschlossen werden, das Bühnenvorstellungen zu besuchen pflegte, indem ein ähnliches Programm auf der Leinwand geboten wird. Das Unternehmen bleibt ein Versuch, nach 1920 wird die Filmproduktion eingestellt.[46] Die „film d’art“-Bewegung führt in ihrem Resultat zum Wandel vom frühen Kino des „Zeigens“ zum klassischen Kino des „Erzählens“, vom „Kino der Attraktion“ zum „Kino der narrativen Integration“.[47]
Das Jahr 1913 spielt eine bedeutende Rolle in der Geschichte des deutschen Films und seiner Autoren; der „Autorenfilm“ entsteht aus der Zusammenarbeit eines Schriftstellers mit der Filmindustrie. „Autorenfilm“ bedeutet für die Stummfilmzeit die Gewinnung eines bekannten Autoren als Mitarbeiter. Es entstehen Filme, die sich schließlich durch die Mitarbeit anerkannter Schriftsteller auszeichnen und nicht wie die nach der Stummfilmzeit gebräuchliche Bezeichnung für den Autorenfilm als ein Film, bei dem der Regisseur die Funktion des Autors zusätzlich übernimmt: „Der literarische Film ist (...) der besondere Autorenfilm eines literarischen Autors im Gegensatz zum künstlerischen Urheber des Films (Drehbuchautor und Regisseur), der nun ebenfalls als Autor bezeichnet wird.“[48] Max Mack inszeniert 1913 den ersten deutschen Autorenfilm „Der Andere“ nach dem gleichnamigen Theaterstück von Paul Lindau.[49] Die erste Aufführung findet vor geladenem Publikum statt; der berühmte

---

[46] Filme der „film d’art“, Reaktionen (wie beispielsweise die naturalistische Filmserie „La vie telle qu’elle est“ von dem Konkurrenten Léon Gaumont) und Schriftsteller, die sich vertraglich binden in: Paech: Literatur und Film. S. 86. Und Toeplitz: Geschichte des Films. S. 47. Zu den Anfängen der film d’art und der Weiterentwicklung: Ulrich Gregor, Enno Patalas: Geschichte des Films. München: Bertelsmann, 1973. S. 1 und Fritz: Kino in Österreich 1896-1930. S. 48.

[47] Thomas Elsaesser: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Schenk, Irmbert (Hrsg.): Erlebnisort Kino. Marburg: Schüren, 2000. S. 34-54.

[48] Paech: Literatur und Film. S. 97.

[49] „Der Andere“ dramatisiert einen Fall von „Dr. Jekyll and Mr. Hyde“. Vgl. die Ausführungen bei Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 40. Nach dem „Anderen“ schreibt Paul Lindau 1913 das Drehbuch zu einem weiteren Film: „Der letzte Tag“. Regie führt wieder Max Mack. Seinen Roman „Spitzen“ produziert die „Nordisk“ 1914.

Bühnenschauspieler Albert Bassermann als Hauptdarsteller soll das Kino künstlerisch aufwerten:[50]

> Nun ist also auch Albert Bassermann, der große Charakterdarsteller des Deutschen Theaters als Hauptdarsteller in Paul Lindaus „Der Andere" – unter die Filmschauspieler gegangen, und eine neue Bresche ist in das Vorurteil gegen die Kinematographie als Kunst geschlagen worden. (...) Paul Lindau darf sich zu diesem neuen Verkörperer der von ihm ersonnenen Rolle gratulieren, und die Filmmuse sich über den Goldregen freuen, den dies Stück Leinwand ihr einbringen wird. Die Erstaufführung, die die ‚Filmzeitung' in Form einer Matinee veranstaltete, war ein sprechendes Zeugnis für den Wandel der Zeiten. Eine ‚hochliterarische' Premiere! Sah man doch in den Rängen des Mozartsaales neben dem eisgrauen Kopf des Verfassers Paul Lindau manch Gesicht auftauchen, das sonst nur die Logenrahmen etwaiger Kunsttheater an besonders bedeutsamen Abenden zu beleben pflegt.[51]

Das Publikum reagiert zwiespältig auf den ersten deutschen ‚Autorenfilm' und ein „Kunstfilm" in der Nachfolge der französischen „film d'art" gelingt in Deutschland nicht. Den ersten künstlerischen Film realisiert Stellan Rye mit „Der Student von Prag" – für Anton Kaes der erste Film, dessen „Kunstanspruch ernst genommen wurde."[52] Inspiriert von Chamissos „Peter Schlemihl" und E.T.A. Hoffmanns „Das Abenteuer der Sylvester-Nacht" schreibt Hanns Heinz Ewers das Drehbuch, uraufgeführt wird der Film am 22. August 1913.[53] Der Schriftsteller Hanns Heinz Ewers ist ein früher Verfechter des künstlerischen Anspruchs des Films und „Der Student von Prag", sein erster Film, wird ein großer Erfolg. 1913 schließt er sich der Deutschen Bioscop an, nach seinen Buchvorlagen werden über 20 Filme gedreht.[54]

---

[50] Franz Kafka geht nach dem Besuch des Films „verändert" nach Hause. Vgl. die Ausführungen bei Hanns Zischler: Kafka geht ins Kino. Hamburg: Rowohlt, 1996. S. 93-104.
[51] Deutsche Montags-Zeitung vom 27.1.1913. In: Hätte ich das Kino. S. 126.
[52] Siehe die Ausführungen in Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 27. Historischer Hintergrund, Produktionsgeschichte des Films, zeitgenössische Rezeption und formästhetische Analyse in: Helmut H. Diederichs: Der Student von Prag. Einführung und Protokoll. Stuttgart: Focus-Verlagsgemeinschaft, 1985.
[53] Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 26.
[54] Das 1925 von Hanns Heinz Ewers (1871-1943) geschriebene Manuskript „Anfänge des Films", das Typoskript zu „Der Student von Prag" mit handschriftlichen Zusätzen und Auszüge aus der kommentierten Drehbuchfassung, das Programmheft der Deutschen Bioskop und Ausführungen zu dem Schauspieler Paul Wegener (1874-1948), der am Drehbuch mitgearbeitet hat und mit dem Film seine Karriere beginnt, in: Hätte ich das Kino. S. 106-113. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang der Bericht „Der Film und ich". Hanns Heinz Ewers schreibt über die Schwierigkeiten, für den Film zu arbeiten: „Heute weiß ich ganz gewiß, daß es genau so schwer ist, und genau solcher Kunst bedarf, ein gutes Filmmanuskript zu schreiben, wie ein Gedicht, einen Roman, ein Drama." In: Kaes (Hrsg): Kino-Debatte. S. 103f. Für Siegfried Kracauer besitzt Ewers „wirkliches Filmgespür" und er „hatte das

Mit „Der Student von Prag“ schlägt die Filmproduktion in Deutschland den Bogen zur literarischen Tradition der Romantik und entdeckt die Figur des Doppelgängers für das neue Medium.[55] Der Film wendet sich bewusst an ein gehobenes Publikum: Kino ist ein kulturelles Ereignis und wird als Langfilm schließlich gesellschaftsfähig.

> Dreizehn Jahre waren nur seit der ersten öffentlichen Filmvorführung im Grand Café vergangen. Doch welch ein Unterschied! Die Presse entsandte jetzt Berichterstatter, um ihren Lesern als Augenzeugen die Eindrücke über die Geburt des künstlerischen Films zu übermitteln. Aus einer Schaustellung für das Jahrmarktpublikum war eine Vorführung für die gesellschaftliche Elite geworden.[56]

Es kommt zu einer „breiten ‚Filmkunst'-Bewegung, die ihren Höhepunkt darin fand, daß Literaten wie Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Paul Lindau und Gerhart Hauptmann Filmszenarios schrieben oder Werke vom Film adaptieren ließen.“[57]

---

gute Glück, ein schlechter Autor zu sein, dessen Imagination reißerisch in Sensation und Sex schwelgte – und den Nazis ein natürlicher Verbündeter zu sein, für die er 1933 das offizielle Drehbuch über Horst Wessel schreiben sollte. Aber genau diese Art Imagination trieb ihn in Bereiche, die reich an handgreiflichen Vorfällen und sinnlichen Erfahrungen waren, also Material boten, das der Film stets dankbar aufgreift.“ Karcauer: Von Caligari zu Hitler. S. 35.

[55] Vgl. die Ausführungen bei Kracauer: Von Caligari zu Hitler: Kracauer kommt in seiner geschichtlichen und stark politischen Einführung über die Anfänge des Films zu dem Ergebnis, dass die Filme der Weimarer Republik in ihrer Mehrheit die autoritäre Struktur der deutschen Bevölkerung spiegeln und so die Empfänglichkeit der Deutschen für die Tyrannis bereits vor Beginn der Nazi-Diktatur deutlich machen. Die Wahnsinnigen, die Tyrannenfiguren, Übermenschen und Scharlatane, die die deutsche Leinwand nach dem Ersten Weltkrieg bevölkern, sind für Kracauer die Vorfahren der Tyrannen und Wahnsinnigen, die Deutschland in den Zweiten Weltkrieg treiben. Vgl. dazu auch: Thomas Elsaesser: Zwischen Filmtheorie und Cultural Studies. Mit Kracauer (noch einmal) ins Kino. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. München: Ed. Text + Kritik, 1997. S. 22-40.

[56] Toeplitz: Geschichte des Films. S. 50.

[57] Corinna Müller: Das ‚andere' Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära. In: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6 – 1918). München: Fink, 1998. S. 43-76. S. 43.

2.2 Filmhistorischer Kontext: Frühe Erfahrung und Wahrnehmung des Kinos

> Künstlerisch gesehen, kann man als Kinderjahre des Films etwa die Zeit bis zum Ende des Weltkrieges bezeichnen, da der Film anfängt, über die reine Befriedigung der Schaulust hinauszustreben, da er über die Ahnung hinaus, daß er Kunst sein kann, da und dort auch schon anfängt, Kunst zu sein. Die allerersten kurzen Filme von 10-20 Metern hatten keinerlei diesbezüglichen Ehrgeiz. Bei ihrer Herstellung war nur die Freude an einer technischen Errungenschaft im Spiel.[58]

Obwohl sich die ersten Kinobesucher mit Interesse und Neugierde Filme von den Brüdern Lumière und Skladanowsky anschauen, bleibt es bei inhalts- und handlungslosen Kurzstreifen. Die Filmproduzenten merken sehr bald, dass sie den Kinobesuchern mehr bieten müssen als banale Alltagssituationen mit unbekannten Gesichtern. „Die Zeiten, in denen Filmprogramme ausschließlich mit einem Sammelsurium von Aktualitäten, Burlesken, kürzeren oder längeren fiktionalen Filmchen bestritten werden konnten, waren endgültig vorbei."[59] Der Inhalt, die Geschichte, die ein Film erzählen kann, rückt ins Zentrum. Ein Werk, dessen Inhalt vertraut und allgemein bekannt ist, wird als Filmstoff entdeckt. 1907 werden Zwischentitel eingeführt.[60] Schnitzler ist ein überzeugter Gegner der Verwendung von Zwischentiteln. Bei der Verfilmung der „Liebelei" 1914 verlangt er beispielsweise ausdrücklich, dass auf die verbindenden Texte verzichtet werden soll, da sein Entwurf auch ohne diese verständlich sei.[61]

---

[58] Rudolf Oertel: Filmspiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films. Wien 1941. S. 72.

[59] Paech: Literatur und Film. S. 85. Paech nennt das Jahr 1907 als Beginn der Literarisierung des Films. Helmut H. Diederichs spricht an dieser Stelle von der „Filmkrise der Jahre 1907-08: Ein Überangebot schnell gegründeter fester Abspielstätten traf zusammen mit einer ‚Themen-Krise' (...), d.h. das Publikum wurde der Expreß-Melodramen einfachsten Zuschnitts und der immergleichen ‚komischen' Verfolgungen, die die Kientopp-Kinos beherrschten, zunehmend überdrüssig." Helmut H. Diederichs: Der Student von Prag. S. 5.

[60] Ein „Rezitator" hatte zu Beginn der Kinematographie die Aufgabe, dem Publikum die Handlung und einzelne Handlungsstränge zu erklären. Mit zunehmender Länge der Filme setzten sich die Zwischentitel als Erläuterungen durch. 1910 bestanden manche Filme bis zu 50% aus Zwischentiteln! Vgl. Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 186. Zu dem Beruf „Rezitator" und dessen Erscheinungsbild nachzulesen in: Hätte ich das Kino. S. 14: „Dr. phil. starke Individualität in Erscheinung und Sprache, bringt jedes Theater zu Erfolg und Beliebtheit durch dramatische Rezitation".

[61] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.1, S. 43-46 dieser Arbeit. Über den „Text im Text", seine Typologie und Entwicklung und schließlich über die „stumme Stimme von der Leinwand" vgl.: Alexander Schwarz: Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms.

In der Ära des Stummfilms werden über 230 deutschsprachige literarische Werke verfilmt,[62] vor allem klassische Werke. Goethes Faust beispielsweise wird in der Zeit von 1896 bis 1907 allein zehnmal kinematographisch verarbeitet.[63] Die Filmemacher versprechen sich durch die Beschäftigung mit künstlerischen Stoffen die Überwindung des trivialen Image der Anfangsjahre. Der Film wird als ein legitimes Medium anerkannt, um die Inhalte der Literatur zu transportieren. Der Film bekommt eine ambitionierte Aufgabe, neben den klassischen Stoffen bekommt die Gegenwartsliteratur einen zunehmend hohen Stellenwert. Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) schreibt „Das fremde Mädchen“, ein mimisches Spiel für den Film, das 1913 von Mauritz Stiller verfilmt wird.[64] Der im September 1910 entstandene Text kann als „frühester erhaltener deutscher Filmtext“[65] gelten. Er wird 1911 als Text für eine Pantomime publiziert und danach unverändert als Filmtext im Programmheft zum Film von Mauritz Stiller aufgenommen. Hofmannsthals Text ist stark an der traditionellen Prosa und an der Pantomime orientiert und findet nur ein eingeschränktes Interesse des Publikums:

> Seine Worte atmen Klang, atmen Duft, atmen Phantasie. Aber nur, nur seine Worte. Seine Handlungen waren von jeher keine Handlungen, seine Fabeln, soweit er sie nicht der Antike entlehnte, arm, seine Dramatik müde, kalt, leer. Ein solcher Literat kann schon keine Pantomimen, geschweige denn Filmdramen schreiben.[66]

München: Diskurs-Film-Verlag, 1994. S. 85-104. Schwarz geht ausführlich auf die von Anfang an heftige Diskussion über die Notwendigkeit, Zulässigkeit, Gestaltung und Funktion der Zwischentitel ein.

[62] Eine Übersicht über die Verfilmungen literarischer Werke deutscher Sprache von 1896 bis 1964 findet sich in: Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 15–183.

[63] Christian-Albrecht Gollub: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. In: Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis, Henry A. Lea (Hrsg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Bern: Francke, 1984. S. 18-49. S. 21. Zur Unterscheidung der verschiedenen Fassungen und näheren Betrachtung: Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 15-184. Darin ein historischer Überblick über die Verfilmungen deutscher Literatur von 1895-1964.

[64] Eine ausführliche Inhaltsangabe mit Zitaten in: Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 212-216. Hintergründe und Reaktionen zu dem Film, der in der Werbung groß angepriesen wurde, in: Leonhard M. Fiedler, Martin Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg: Residenz, 1985. Die zu dieser Zeit sehr berühmte Tänzerin Grete Wiesenthal tritt das erste Mal in einem Film auf. Der Text zum „Fremden Mädchen“ ist 1913 als Heft 28 in der „Kino-Bibliothek“ des Berliner Filmtext-Verlages erschienen.

[65] Alexander Schwarz: Der geschriebene Film. S. 47. Darin auch Auszüge der Druckfassung und eine genaue Analyse des Textes. S. 47-50.

[66] Deutsche Montags-Zeitung vom 5.9.1913. In: Hätte ich das Kino. S. 147. Als Filmarbeiten Hofmannsthals sind zu nennen: 1913 „Das fremde Mädchen“, Filmfassung der eigenen Pantomime; 1922 „Defoe“, Filmentwurf; 1925 „Der Rosenkavalier“, Filmfassung der Oper; 1923/1926 „Lucidor“, Filmentwurf; 1928 „The Miracle Girl“, Filmprojekt. Freundlicher urteilt Ludwig Klinenberger über das „Fremde Mädchen“, wenn er bemerkt, „Die Technik der Kinodramatiker hat Hofmannsthal noch nicht

Die Filmbranche hat ein finanziell kalkuliertes Interesse an den zeitgenössischen Autoren und viele Autoren sind fasziniert von den großen Chancen des Films mit seinen neuen ästhetischen Ausdrucksmöglichkeiten, den verlockenden finanziellen Perspektiven und der Aussicht, sich durch den Film ein größeres Publikum zu erschließen.

2.2.1 Das Kinobuch

Welche Drehbücher und Szenarien sind kinogerecht und genügen den Ansprüchen einer Filmproduktion? Wie muss man für den Film schreiben? Hofmannsthals „Das fremde Mädchen" wird zu diesem Zeitpunkt als nicht kinogerecht beurteilt.[67] Kurt Pinthus (1886-1975)[68] dokumentiert diese Debatte und publiziert 1913/14 das „Kinobuch" mit für das Kino zusammengestellten Filmvorschlägen und Film-Szenarios von 14 deutschen Dichtern und Schriftstellern, das als erste eigenständige Filmtext-Publikation Aufmerksamkeit erregt.[69] „Das Kinobuch, halb ein preziöser Scherz, halb ein ernstliches Bemühen, dem Kino neue Stoffe und Motive zu geben, bietet eine Galerie von Films, die ohne schon vorhandene Erzählungen zu benutzen,

---

vollends heraus. (...) einzelne Bilder sind allerdings packend und sehr schön. Man muß ehrlich sagen, daß das Publikum von diesem Drama nicht sehr befriedigt war. Vielleicht wird es erst zur feineren literarischen Kost erzogen werden müssen. Oder vielleicht wendet sich der Dichter nach den Erfahrungen des heutigen Experiments von der Filmmuse wieder ab und lenkt sein Genie von neuem in die so oft und mit so viel Glück erprobten Bahnen des Lebens und seiner viel bewunderten und viel gerühmten Sprache." Ludwig Klinenberger: „Ein Filmdrama von Hugo von Hofmannsthal". In: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 107-109.

[67] Der „Rosenkavalierfilm", der von Juni bis Ende August 1925 in Wien und Niederösterreich gedreht wird und den Hofmannsthal mit Robert Wiene zusammen realisiert, wird von der Kritik regelrecht zerrissen. Vgl. die Ausführungen bei Ernest Prodolliet: Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin. Freiburg (Schweiz): Univ.-Verl., 1991. S. 9-38.

[68] Kurt Pinthus gilt als einer der bedeutendsten publizistischen Vertreter des literarischen Expressionismus. Bekannt geworden ist er vor allem als Herausgeber der berühmten Anthologie expressionistischer Lyrik, die 1919/1920 mit dem Titel "Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung" erschien. Pinthus arbeitet zunächst als Lektor im Kurt-Wolff-Verlag in Leipzig; von 1919 an lebt er als Schriftsteller, Literaturkritiker, Film- und Theaterkritiker in Berlin. Bedeutung, Macht und Möglichkeiten des Films hat er von Anfang an erkannt. Seine 1913 im Leipziger Tageblatt veröffentlichte Rezension des italienischen Monumentalfilms „Quo Vadis" gilt als eine der frühesten Filmkritiken in der Presse. Die Kritik ist abgedruckt in: Güttinger (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. S. 299-301.

[69] Das Kinobuch ist 1963 als dokumentarische Neu-Ausgabe erschienen. Kurt Pinthus: Das Kinobuch: Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack, und ein Brief von Franz Blei. Hrsg. u. eingel. v. Kurth Pinthus. Dokumentar. Neu-Ausg. d. ‚Kinobuchs' von 1913/14. Zürich: Die Arche, 1963.

eigens von Schriftstellern und Schriftstellerinnen für das Kino erdacht sind.“[70] Autoren wie Richard A. Bermann, Franz Blei, Walter Hasenclever, Max Brod, Else Lasker-Schüler, Albert Ehrenstein und Paul Zech veröffentlichen Prosaskizzen, die als Filmvorlage dienen sollen, allerdings niemals verfilmt worden sind. Das „Kinobuch“ ist ein Beispiel dafür, wie zeitgenössische Schriftsteller versuchen, die Leinwand für sich zu erobern. Walter Fritz wertet es als „wichtiger Markstein der deutschen Filmentwicklung, als bedeutender Beitrag zur Bewegung des ‚Literarischen Films'“.[71] Für Kurt Pinthus hat der Stummfilm den falschen Ehrgeiz,

> (...) das ans Wort und die statische Bühne gebundene Theaterdrama oder den mit Worten schildernden Roman nachahmen zu wollen, statt die neuen, unendlichen Möglichkeiten der nur dem Film eigenen Technik sich bewegender Bilder zu nützen, und ich warf die Frage auf, was wohl jeder von uns, aufgefordert, ein Kinostück zu verfassen, produzieren würde.[72]

Festzuhalten bleibt, dass die in dem „Kinobuch“ publizierten Skizzen keineswegs durchformulierte Filmszenarien darstellen, sondern viel eher kleine Prosastücke. Die Mehrzahl der Autoren produziert Prosa-Texte, die bestenfalls als Exposés oder Treatments zu bezeichnen sind und lediglich ansatzweise die Grundzüge der intendierten Filmhandlung umreißen.

2.2.2 Die Literaten und das Kino

Heinrich Lautensack, einer der Autoren, die für das Kinobuch geschrieben haben, wird wie Hanns Heinz Ewers als Dramaturg bei der Bioskop Filmgesellschaft angestellt. Lautensack ist einer der wenigen Autoren, die für das Kinobuch geschrieben haben und schließlich auch für das Kino arbeiten.[73] Sein Kinostück

---

[70] Anzeige im „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel“, 30.8.1913. Zitiert nach: Hans Helmut Prinzler: Chronik des deutschen Films. 1895-1994. Stuttgart: Metzler, 1995. S. 32.
[71] Fritz: Geschichte des österreichischen Films. S. 37.
[72] Kurt Pinthus: Das Kinobuch. S. 5. Zu den Arbeiten des Kinobuchs: ausführliche Inhaltsbeschreibung, Interpretation und Einfügen in den Zusammenhang in: Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 206-212. Für Estermann sind alle Entwürfe des Kinobuchs „einfach-vordergründig“. Es fehlen seiner Ansicht nach nicht nur tiefere und überzeugendere Dimensionen künstlerischer Gestaltungsqualitäten, „auch das dargebotene Äußerliche wirkt konstruiert und oft unfreiwillig komisch.“ S. 210.
[73] Heinrich Lautensack (1881-1918) ist Essayist, Dramatiker und Drehbuchautor. Das Drehbuch zu „Zwischen Himmel und Erde“ ist sein wohl geläufigster Text. Jürgen Kasten: Auf dem Weg zum

„Zwischen Himmel und Erde“ wird 1913 von der Continental-Kunstfilm GmbH unter der Regie von Otto Rippert verfilmt. 1916 bearbeitet er für die Lloyd-Film GmbH das Filmschauspiel „Mutter und Kind“ nach dem Gedicht von Friedrich Hebbel:[74]

> (...) die ehrliche kindliche Freude am Kinematographen als (neu erfundenen und oh! wie so ingeniös erdachten!) Ding an sich ist es, die zu solcher unaufhörlichen Wallfahrt nach den Tempeln der Kinokunst antreibt!! – Weil – mit anderen Worten – der Kinematograph nicht nur ein großer Verewiger, sondern auch der größte Veraugenblicklicher zu ganz der gleichen Zeit ist: darum die hohe Kinofreudigkeit allenthalben und nirgends eine Kinomüdigkeit, weder bis dato, noch überhaupt jemals![75]

Hugo von Hofmannsthal setzt sich intensiv mit dem Medium auseinander und wird, trotz der zitierten Kritik, zum „Verfechter des Kinos als Massenkultur und zwar geraume Zeit vor den Filmtheoretikern Béla Balász und Siegfried Kracauer.“[76] „(...) was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der Ersatz für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, (...). Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig.“[77] Er sieht in dem Kino die „Stätte, wo die Seelen in einem dunklen Selbsterhaltungsdrange hinflüchten.“[78] Hofmannsthals Filmentwürfe „Defoe“ und „Lucidor“ werden beide nicht verwirklicht, der „Rosenkavalier“-Film, mit Beteiligung Hofmannsthals an dem Drehbuch, wird von Juni bis Ende August 1925 in Wien und Niederösterreich gedreht. 1928 beschäftigt er sich mit einem weiteren Filmplan. Max Reinhardt inszenierte 1913 die zwei Filme „Die Insel der Seligen“ und „Venezianische Nacht“ und sollte nun nach einer Unterbrechung von 15 Jahren wieder Regie führen bei einem Film, für den Hofmannsthal das Drehbuch liefern sollte.[79] Gegenstand des

---

‚Erzählkino’. Der Autor Heinrich Lautensack, der Regisseur Max Mack und der Film *Zweimal gelebt* (1912). In: Müller, Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. S. 243-272.

[74] Zu den Filmarbeiten des „Münchner Bohemien“ Heinrich Lautensack: Hätte ich das Kino. S. 101-106. Friedrich Hebbels Gedicht war 1859 vom Comité der Tiedge-Stiftung in Dresden mit einem Preis ausgezeichnet worden. Der Film, Regie führt Hans Oberländer, hat keinen Erfolg, da das Epos nicht bildhaft genug ist.

[75] Heinrich Lautensack: Warum? – Darum! (1913). In: Lichtbild-Bühne 23 (1913). Hier zitiert nach: Kaes (Hrsg): Kino-Debatte. S. 101.

[76] Prodolliet: Das Abenteuer Kino. S. 19. Vgl. ebenfalls die Ausführungen bei Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. S. 121-123. Fritz beschreibt das „Ende der Stummfilmära (1925-1930)“ und geht detailliert auf die Filmmanuskripte „Lucidor“, „Defoe“ und „Der Rosenkavalier“ ein.

[77] Hugo von Hofmannsthal: Der Ersatz für die Träume (1921). In seiner vollständigen Fassung abgedruckt in: Güttinger (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. S. 446-449. S. 446. Ursprünglich erschien der Text in: Neue Freie Presse vom 27. März 1921.

[78] Hugo von Hofmannsthal: Der Ersatz für die Träume (1921). In: Güttinger (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. S. 449.

[79] „Die Insel der Seligen“: ein heiteres Flimmerspiel in vier Akten. Dazu ausführlich: Hätte ich das Kino. S. 135-139. 1913 schließt die „Union“ Filmproduktion einen Vertrag mit Max Reinhardt ab, in dem er

Films sollte die aus dem oberpfälzischen Ort Konnersreuth stammende Therese von Konnersreuth sein, die Berichten zufolge seit dem 28. Lebensjahr mit den Wundmalen von Jesus Christus versehen war und regelmäßig in Visionen die Leidensgeschichte Christi erlebte. Doch auch dieser letzte Filmplan Hofmannsthals wird nicht realisiert.[80] Die medienhistorische Zeitzeugenschaft Hofmannsthals ist in der Forschung – ähnlich der Schnitzlers – nur ansatzweise einer Betrachtung gewürdigt worden, dabei lässt für Heinz Hiebler die „Einbettung von Hofmannsthals Werk in die Medienkulturgeschichte und die Aufarbeitung seiner vielfältigen Bezüge zu den Medien der Moderne (...) ein bislang weitgehend unbeachtetes Bild dieses Autors und seiner Epoche entstehen." [81] Die ersten Kinozeitschriften erscheinen:[82] „Der Kinematograph" in Düsseldorf, die „Lichtbild-Bühne" in Berlin, die „Kinematographische Wochenschau" 1912 in Wien.[83] Gerhart Hauptmann schreibt „Über das Kino", Yvan Goll über „Das Kinodram", Bertolt Brecht „Über Film", Carlo Mierendorff zu dem Gedanken „Hätte ich das Kino!".[84] Max Brod (1884-1968) schreibt über das „Kinematographentheater":

---

sich verpflichtet, bis 1916 je vier Filmdramen im Jahr zu inszenieren. Für jeden Film wurde angeblich ein Honorar von 50 000 Mark garantiert. Reinhardt hat mit den wenigen verwirklichten Filmen nicht den Erfolg, den er vom Theater gewohnt ist, sein Einfluss auf den deutschen Film ist allerdings unbestritten. Siehe: Hätte ich das Kino. S. 139.

[80] Prodolliet: Das Abenteuer Kino. S. 11-38. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Hofmannsthal mit zwei realisierten Filmen und drei Entwürfen an die Öffentlichkeit getreten ist.

[81] Heinz Hiebler: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 10. Zur Profilierung der medienorientierten Literaturwissenschaft am Beispiel Hugo von Hofmannsthals betrachtet Heinz Hiebler „sowohl ästhetische als auch soziale Problemhorizonte der Literatur im Kontext der historischen Medienkultur." S. 10.

[82] Helmut H. Diederichs setzt die Anfänge der deutschen Filmpublizistik auf das Jahr 1895 fest. „Die frühesten filmpublizistischen Äußerungen erschienen – wie sollte es anders sein – zu den ersten Filmvorführungen." „Der Artist" kommentiert die erste öffentliche Kinovorstellung in Deutschland am 1. November 1895. Helmut H. Diederichs: Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift „Der Komet" und die Gründung der Filmfachzeitschriften. In: Publizistik 30 (1985). S. 55-71.

[83] Hans Traub, Hanns Wilhelm Lavies: Das Deutsche Filmschrifttum. Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896–1939. Nachdr. d. Ausg. von 1940. Mit einem Nachtrag „Die deutsche Filmliteratur 1940-1960" von Herbert Birett (1962). Stuttgart: Hiersemann, 1980. Die Bibliographie verzeichnet das Schrifttum in deutscher Sprache, welches die Fragen des Films als Hauptthema behandelt. Sie umfasst die Zeitspanne vom Beginn der Kinematographie bis Ende 1993. Auch die Fachzeitschriften und Fachzeitungen zum Filmwesen werden vollständig verzeichnet. Für diese Arbeit von besonderem Interesse sind die Ausführungen zu den nicht mehr erscheinenden Fachblättern (Zeitschriften und Fortsetzungswerke). S. 196-225. Anschaulich dazu das Kapitel „Frühe Kinozeitschriften" in: Hätte ich das Kino. S. 21-27.

[84] Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. Darin Hauptmann: S. 159f., Goll: S. 136-139, Brecht: S. 155f., Mierendorff: S. 139-146. Hauptmann gibt oft die Erlaubnis zur Verfilmung seiner Stücke; in seinem Nachlaß finden sich verschiedene Exposés, die sein Interesse an dem neuen Medium zeigen. Er hat zwei größere Begegnungen mit dem Film, die beide unerfreulich verliefen, „Atlantis" und Murnaus „Faust". Hauptmann bekannte sich anfänglich offen zum Film (1914), später zieht er sich von ihm zurück. Das Programmbuch zu der Filmbearbeitung von Hauptmanns Roman „Atlantis", Kritik zur Aufführung des Films und umfangreiche Darstellung der Gedanken und Exposés Hauptmanns in: Hätte ich das Kino. S.132-135 und 168-176.

> Ich glaube, durch den Kino haben wir jetzt erst das Sehen gelernt. Die Freude am Schauen ist geweckt. Wir wollen nicht mehr nüchterne Buchstaben zu Worten zusammensetzen, die beim Buchstabieren und Sinn-Erfassen den Geist anstrengen, sondern leicht und flüchtig die bildliche Lektüre genießen. Die Wirklichkeit steht dann viel deutlicher vor uns und das Interesse ist doppelt so groß. (...) Das trockene Buch ist vom Publikum ad acta gelegt; die Zeitung wird flüchtig durchblättert, und abends wird der Bildhunger im Kino befriedigt.[85]

Die 1907 gegründete „Erste Internationale Film-Zeitung" veröffentlicht 1912 eine Reihe von Antworten auf die Umfrage „Ist das Kinematographen-Drama ein Kunstwerk?", Frank Wedekind bekennt sich darin offen zu seiner Verehrung zum Film: „Ich verehre das Kinematographentheater und bin häufig sein Gast. Seine Verdienste scheinen mir doppelter Natur zu sein. Für den Unbemittelten ist es eine geistige Bildungsstätte, während es von der lebendigen Bühne hoffentlich rasch und gründlich alles das verdrängt, was ebensogut auf mechanischem Wege erreicht wird."[86] 1923 wird „Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie" erstmals verfilmt. Tilly Wedekind erklärt in der Presse, dass die Herstellerfirma ihre Vertragspflichten verletzt habe, da sie „eine Frank Wedekind würdige Bearbeitung der Tragödie nicht vorgenommen habe."[87] Die Promo-Film-AG äußert sich zu den Vorwürfen:

> Zu diesem Einspruch wäre zu bemerken, daß ein Dichter, wenn er sein Verfilmungsrecht an eine Filmfirma verkauft hat, kaum das Recht haben dürfte, auch darauf zu bestehen, daß der Film nach seinen Angaben gemacht werde. (...) Der Einwand der Frau Wedekind ist aber auch aus dem Grunde gegenstandlos, weil es niemals möglich und auch nicht angängig wäre, einen Film genau nach dem Muster eines Bühnenstückes zu machen, da eben Film und Sprechbühne in ihren Ausdrucksfähigkeiten von einander grundverschieden sind.[88]

Franz Kafka gehört zu denjenigen, die viele Abende im Kinematographentheater verbringen. Am 25. September 1912 notiert er in seinem Tagebuch: „Heute abend

---

[85] Max Brod: Neuland für Kinematographentheater. In: Die Neue Rundschau 20 (1909). Hier zitiert nach: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 41. Sein 1913 geschriebenes Manuskript „Ein Tag aus dem Leben Kühnebecks, des jungen Idealisten" ist abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 97f. Vgl. auch die Ausführungen in: Güttinger (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. S. 32-38.
[86] Frank Wedekind in: Erste Internationale Film-Zeitung. Jg 6, 1912, Nr. 16. In: Hätte ich das Kino. S. 23.
[87] Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 189. Ausführlich zu den Verfilmungen von Wedekind Dramen und Kritiken: Hätte ich das Kino. S. 185-189.
[88] Hätte ich das Kino. S. 189.

mich vom Schreiben weggerissen. Kinematograph im Landestheater. Loge.“, am 20. November 1913: „Im Kino gewesen. Geweint. ‚Lolotte'. Der gute Pfarrer. Die Versöhnung der Eltern. Maßlose Unterhaltung.“[89] Viel später stellt Gustav Janouch Kafka die Frage, ob er das Kino nicht liebe und berichtet über dessen Antwort in seinen 1951 erschienenen Aufzeichnungen „Gespräche mit Kafka“:

> 'Eigentlich habe ich nie darüber nachgedacht. Es ist zwar ein großartiges Spielzeug. Ich vertrage es aber nicht, weil ich vielleicht zu ‚optisch' veranlagt bin. Ich bin ein Augenmensch. Das Kino stört aber das Schauen. Die Raschheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen den Menschen zu einem ständigen Überschauen. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickes. Sie überschwemmen das Bewußtsein. Das Kino bedeutet eine Uniformierung des Auges, das bis jetzt unbekleidet war.' ‚Das ist eine schreckliche Behauptung', bemerkte ich. ‚Das Auge ist das Fenster der Seele, sagt ein tschechisches Sprichwort.' Kafka nickte. ‚Filme sind eiserne Fensterläden.'[90]

1930 prozessiert Bertolt Brecht wegen der Verfilmung seiner „Dreigroschenoper“ gegen die Nero-Film AG, den Hersteller des „Dreigroschenoper-Films“, Regie führt G. W. Pabst,[91] und verwendet diesen Vorgang dann als Beleg, um die Abhängigkeit der Kunstprozesse von ihrer sozialökonomischen Basis nachzuweisen.[92] Brecht

---

[89] Franz Kafka: Tagebücher in der Fassung der Handschrift. S. 463 und 595.

[90] Hätte ich das Kino. S. 313f.

[91] Georg Wilhelm Pabst verfilmt die „Dreigroschenoper“ im Zenit seiner künstlerischen Laufbahn, zwischen „Westfront 1918“ (1930) und „Kameradschaft“ (1931). Zu dem Regisseur, der sich 1931 für eine Verfilmung der „Traumnovelle“ interessiert und sich diesbezüglich an Schnitzler wendet, vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.3.6, S. 139-143 dieser Arbeit.

[92] Eine ausführliche Dokumentation des Prozesses in: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 19. Prosa 4. Geschichten, Filmgeschichten, Drehbücher 1913-1939. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1997. S. 652-657. Und in: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 21. Schriften 1. Schriften 1914-1933. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1992. S. 448-514. Brecht veröffentlicht sein eigenes Drehbuch zur Dreigroschenoper, das die Produktionsfirma verwirft, unter dem Titel „Die Beule“. Nach dem verlorenen Prozess schreibt er sein Theaterstück um: der „Dreigroschenroman“ erscheint 1934, drei Jahre nach der Uraufführung des Films. Dazu: Jan Knopf (Hrsg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Bd. 3: Prosa, Filme, Drehbücher. Stuttgart: Metzler, 2002. Über Brecht, den Film und die filmische Dreigroschenoper vgl.: Harro Segeberg: Über den Umgang mit Medienrealität. Bertolt Brecht, G.W. Pabst und der *Dreigroschenkomplex*. In: ders. (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München: Fink, 2000. S. 319-342. Segeberg versucht, „in der historischen Rekonstruktion einer schon zu ihrer Zeit viel beachteten Kontroverse die genauer besehen vielleicht doch etwas zu übersichtlich geratenen Diskussionslinien aufzulockern“ und zwischen den Fronten nach Verbindungslinien, Verknüpfungen, wechselseitigen Unterminierungen der Haltungen und Positionen zu suchen. Es „könnte sich etwa zeigen, daß Pabsts Film Brechts Position näher war, als dieser es, aus Gründen, über die zu sprechen wäre, wahrhaben wollte, und exakt darin würde sich dann, was nur auf den ersten Blick überraschen wird, eine generelle Dissoziierung zwischen den Haltungen der *filmischen* und der *literarischen* Intelligenz gegenüber einem um 1930 neuen Typus von Mentalität offenbaren.“ S. 320.

interessiert sich sehr für das neue Medium Film, seine ersten Filmtexte schreibt er Anfang der zwanziger Jahre, es folgen eine große Zahl von Exposés, Szenarien und Drehbüchern.[93] Später, während seines Exils in Hollywood, arbeitet er bei verschiedenen Filmproduktionen mit. Brecht analysiert die Beziehung zwischen Literatur und Film gesellschaftlich und juristisch und beschreibt damit auch die Beziehung der Literaten zum Film als einen Erfahrungs- und Transformationsprozess, der die Literatur verändert: „Der Filmsehende liest Erzählungen anders. Aber auch der Erzählungen schreibt, ist seinerseits ein Filmsehender.“[94] Während der Gerichtsverhandlung zum Dreigroschenprozess äußert sich Dr. R. Frankfurter, Anwalt der Nero-Film AG, zu dem Verhältnis eines Autors zu seinem Werk: „Ehre den Dichter, der grundsätzlich seine Werke nicht verfilmen läßt... Er steht vor der Wahl, sein Werk nicht zur Verfilmung zuzulassen, was sein freier, künstlerisch sicher hoch zu schätzender Wille ist, oder wenn er den materiellen Verdienst haben will, so muß er sich ein für allemal damit bescheiden...“[95] Die Filmproduzenten konzentrieren sich auf den attraktiven Stoff, der sich filmisch bearbeiten lässt; seit Beginn der zwanziger Jahre hebt sich dementsprechend das künstlerische Niveau der Filmproduktion.[96] Die Filmindustrie versteht es immer besser, sich vermehrtes Ansehen und Geltung zu verschaffen. In dem Maße, in dem sich Literatur- und Theaterkritiker mit einzelnen Filmwerken auseinanderzusetzen beginnen, entsteht zudem die Voraussetzung für eine professionelle Filmkritik. Nach Kriegsende wird es Standard, dass überregionale Tageszeitungen feste Spalten für Filmbesprechungen einrichten. 1920 wird in Frankreich der erste Filmclub gegründet und es wird öffentlich über den ästhetischen Wert von Filmen gestritten. Theoretische Gedanken über das neue Medium folgen und der Film wird mehr und mehr als ein künstlerisches Medium gewertet.[97] „Wer das Kino hat, wird die Welt aushebeln.“[98] So

---

[93] Vgl. die Ausführungen in: Wolfgang Gersch: Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. München: Hanser, 1975.
[94] Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 21. Schriften 1. S. 464.
[95] Ebd.
[96] Um 1909 setzt eine Kinoreformbewegung ein, die im Kinematographen eine Volksgefährdung sieht und durch ein verändertes Angebot erzieherisch wirken möchte. Vgl. das Kapitel „Kinoreformer“ in: Hätte ich das Kino. S. 67–73.
[97] Vgl. dazu: Peter Wuss. Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin: Henschel, 1990. Wuss behandelt die Frühgeschichte filmtheoretischen Denkens, die Kunsttheorie des Stummfilms, den Beginn der Tonfilmära mit einer systematischen Darstellung des Films als Kunst und seine Einbeziehung in umfassendere gesellschaftliche Zusammenhänge, eine Differenzierung der klassischen Filmästhetik vor dem Hintergrund einer aufkommenden Massenkommunikationsforschung (1946-1965) und schließlich die Filmtheorie der Gegenwart: über Methodenpluralismus zur Systemforschung.

beschreibt Carlo Mierendorff (1897-1943) in seiner Schrift „Hätte ich das Kino!“ die Situation der Kinematographie und gibt damit zugleich Auskunft über die in diesem Kontext nicht zu vernachlässigende politische und soziale Interessenlage: für das Kino arbeitet in den USA und Europa eine ökonomisch mächtige Industrie; nach Mierendorff wird der Film durch die Anpassung an Theater und Kunst einerseits und durch die Wirtschaftsinteressen andererseits deformiert. Mierendorff formuliert eine antibürgerliche Aufbruchsstimmung - ein Pamphlet gegen die Kinoreformer der Zeit. In den Zwanziger Jahren erfährt Technik und Wissenschaft eine beträchtliche Entwicklung, ständige Verbesserungen ermöglichen schließlich am Ende des Jahrzehnts den Übergang zum Tonfilm.[99] Bis zu dieser Entwicklung ist es jedoch ein weiter Weg; die Kinobranche sieht sich seit 1910 verstärkt von zwei Seiten angefeindet: die Bühnentheaterverbände und die ihnen verbundene literarische Intelligenz bekämpfen in Zeitungen und Zeitschriften, mit öffentlichen Auftritten und Schauspielerverboten die ökonomische Konkurrenz des Kinos und die sich zur Kinoreformbewegung formierenden Gruppen, nach Siegfried Kracauer „Lehrverbände, Katholikenbünde und alle möglichen Vereine kultureller Zielsetzung“,[100] kritisieren in einer großen Anzahl von Publikationen und Protestversammlungen die Moral und Ethik der ‚Schundfilme’.

2.3 Die Anfangszeit des Films: öffentliche Kritik

Für die öffentliche Haltung dem Film gegenüber ist die „Kinoreformbewegung“ charakteristisch.[101] Diese sieht in öffentlichen Filmvorführungen eine Gefahr für die moralische Entwicklung der Bevölkerung. Der Spielfilm soll abgeschafft werden, um stattdessen Filme für Lehrzwecke in den Schulen kontrolliert einzusetzen. Die Film- und Kino-Reformbewegung wird von zwei Grundströmungen getragen: von einer

---

[98] Carlo Mierendorff: Hätte ich das Kino! Berlin: Erich Reiß, 1920. (= Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. Hrsg. v. Kasimir Edschmid. Bd. XV). S. 44.

[99] Vgl. die Ausführungen bei Peter Wuss: Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. S. 101-109.

[100] Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 24.

[101] Hermann Lemke gründet 1907 die „Kinematographische Reformvereinigung“: „(...) ist es Pflicht all derer, die zu geistigen Führern des Volkes berufen sind, auf das Volk einzuwirken und seinen ästhetischen Geschmack in die richtigen Bahnen zu lenken. Wenn eine Sache anfängt, schlechte Auswüchse zu treiben, so finden sich in Deutschland noch immer Männer, die diese bekämpfen - (...).“ Der Kinematograph. Nr. 32/1907. Zitiert nach: Hätte ich das Kino. S. 67. Vgl. auch die Ausführungen bei: Heller: Literarische Intelligenz und Film. S. 99-109.

liberalen Strömung, die funktionell über einen positiven Umgang mit dem Medium Film ihre Rahmenbedingungen als Kulturfaktor in Kino und Schule verbessern möchte und einer ultrakonservativen Strömung, die sich auf institutionelle Probleme wie die Kontrolle von Filmtheatern und die Filmzensur konzentriert.[102]
Einer der schärfsten Filmgegner, Karl Brunner, der 1911 zum Leiter der Filmprüfstelle in Berlin ernannt wird und sich später im „Reigen"-Prozeß unrühmlich hervortun wird, konstatiert über das neue Medium:[103]

> Ich spreche dem Kinodrama in allen seinen Erscheinungsformen jeglichen Kunstwert ab. Ich sehe diese Richtung des Kinematographen in seiner jetzigen Gestalt und seiner Weiterentwicklung als eine unmittelbare Gefahr für unser Volk in sittlicher wie in ästhetischer Beziehung an. Ich sehe auch keinerlei Möglichkeit, wie der Kinematograph auf diesem Gebiet verbesserungsfähig wäre. Seine Bedeutung, sein Kulturwert, seine erzieherische Entwicklungsmöglichkeit, die ich keineswegs bestreite, liegt auf anderen Gebieten, weit ab vom Drama. Das Arbeitsfeld des Filmphotographen ist die Natur in ihrer tausendfachen Mannigfaltigkeit, ist das menschliche und gesellschaftliche Leben in all seinen Erscheinungsformen auf dem ganzen Erdball, aber nie und nimmer die künstliche gestellte Szenerie im Reiche der Dichtung und der Phantasie.[104]

Karl Brunner, nach 1911 Professor, Kunstsachverständiger und pädagogischer Beirat des Berliner Polizeipräsidiums, spielt eine gegnerische Hauptrolle in dem 1920 stattfindenden und viel diskutierten Prozess um Schnitzlers „Reigen". Brunner gibt eine eigene Kampfzeitschrift mit dem Titel „Der Aufruf" heraus, von der eine Sondernummer über diesen Prozess um die „Reigen"-Aufführung im Berliner Kleinen Schauspielhaus vorliegt.[105] Das Theater fühlt sich durch das neue und sich rasch etablierende Medium Film bedroht. Das Publikum, das bisher ins Theater ging, teilt

---

[102] Vgl. dazu: Thomas Schorr: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinematograph" (1907-1935) unter pädagogischen und publizistischen Aspekten. Dissertation an der Universität der Bundeswehr München im Fachbereich Pädagogik. München, 1989. Schorr hält fest, dass die frühe Film- und Kinoreformbewegung mehrere Entwicklungslinien hatte, die sich gegenseitig bedingten. Dazu gehörten auch strategische Annäherungen an die Filmwirtschaft, „die bis zur Interessenidentität gedeihen konnten." S. 489.
[103] Über Prof. Dr. Karl Brunner, „Demagogischer Sachwalter bürgerlicher Moral", in: Schorr: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. S. 95-99.
[104] Tägliche Rundschau vom 20.5.1912. Zitiert nach: Kammer: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. S. 38.
[105] Zglinicki: Der Weg des Films. S. 369. Zu dem Urteil und dem Prozess vgl.: Heinz Ludwig Arnold: Der falsch gewonnene Prozeß. Das Verfahren gegen Arthur Schnitzlers „Reigen". In: Arthur Schnitzler. Ed. Text + Kritik 138/139 (1998). S. 114-122. Vgl. die Ausführungen über den „Reigen" als filmisches Beispiel in Kapitel 5.4.1, S. 170-173 dieser Arbeit.

sich nun auf und es kommt zu einer Kontroverse zwischen den traditionsverbundenen Kulturinstituten und einflussreicher werdenden Filmbranche: „Eine Anzahl großer Theater wurden tatsächlich damals in Filmtheater umgewandelt, darunter das Neue Theater in Halle, das Residenztheater in Stuttgart, das Metropoltheater in Hannover, das Komödienhaus in Frankfurt/Main (...).“[106] Der „Deutsche Bühnenverein“ registriert ab 1910 einen dramatischen Zuschauerrückgang und verhängt Anfang 1912 über die Berliner Filmproduktion ein Betätigungsverbot für alle Schauspieler, die am Theater spielen.[107] In diese Zeit fällt der bereits erwähnte Plan, Schnitzlers „Liebelei“ mit Schauspielern des Burgtheaters zu verfilmen. In einer außerordentlichen Generalversammlung des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller am 18. März 1912 wird mit großer Mehrheit beschlossen,

> (...) daß die drei großen Organisationen des deutschen Theaters – der Bühnenverein, die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger und der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller – ihre Mitglieder verpflichten sollen, in keiner Weise für das Kino tätig zu sein. Damit beginnt ein mehrmonatiges Scharmützel der Theaterwelt gegen den neuen Konkurrenten. Mit einer Denkschrift des Bühnenvereins, politischem Lobbyismus und publizistischer Begleitmusik wird die Kampagne aggressiv geführt, bis sie im Frühjahr 1913 durch verschiedene Lockangebote der Filmindustrie ins Leere läuft.[108]

Im Herbst 1912 wird kolportiert, der Filmindustrie sei es durch Zahlung hoher Pauschalhonorare und Tantiemegarantien gelungen, führende Vertreter des Schriftstellerverbandes zum Abschluss von Verträgen zu bewegen. Gerhart Hauptmann, Hermann Sudermann, Oskar Blumenthal und schließlich Arthur Schnitzler werden genannt.[109] In einem Rundschreiben der „Nordischen Films Co“[110] vom 6. November 1912 wird berichtet:

---

[106] Ziglinicki: Der Weg des Films. S. 370.
[107] Schorr: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. S. 131. Das Betätigungsverbot wurde erst im Mai 1913 wieder aufgehoben. Schnorr beschreibt ausführlich die Film- und Kinoreformbewegung in der Kriegs- und Nachkriegphase, gibt einen Überblick über die Anfänge und ersten Erfolge der Schulfilmbewegung und die sukzessive Vereinnahmung des Lehr- und Kulturfilmbereichs durch die Nationalsozialisten.
[108] Prinzler: Chronik des deutschen Films. S. 23.
[109] In „Bühne und Welt“, Jg 15, 1912/13, S. 204-208 kommentiert ein unbekannt sein wollender Kinomastix „Die deutschen Dramatiker und das Filmtheater“: „(...) Als der Herbst heuer ins Land ging, sickerte die Nachricht durch, daß die rührigen Agenten der beiden größten Filmkompanien die Reise in die Villeggiaturen Gerhart Hauptmanns, Hermann Sudermanns, Arthur Schnitzlers, Oskar Blumenthals und anderer bekannter Vertreter der Dramatikerzunft nicht gescheut und beim Abschied vollgültig unterzeichnete Kontrakte schmunzelnd in die Tasche gesteckt hätten. Waren doch die Werber nicht mit leeren Händen erschienen, sondern hatten vor den Augen der neugewonnenen

(...), dass wir schon vor einigen Monaten mit Vorbereitungen begonnen haben, um, ganz im Sinne der Vorlage Ihrer Generalversammlung, „der Filmbühne einen reineren künstlerischen Inhalt durch die Mitarbeit berufener Schriftsteller zu geben“. Wir sind es, die dafür G. Hauptmann, M. Halbe, H. Eulenberg, E. v. Wolzogen, A. Schnitzler, C. Rössler, C. Viebig und viele andere erste Namen gewonnen haben; durch andere Verträge sind u.a. H. v. Hofmannsthal, F. Philippi, F. v. Zobeltitz, F. Salten, J. Wassermann gebunden.

Unsere Firma, bekannt als eine der leistungsfähigsten auf dem Weltmarkt, bietet den deutschen Schriftstellern durch die anerkannt mustergültige technische Ausführung, durch grosszügige und kostspielige Inscenierungen, durch ein einzig dastehendes und seit vielen Jahren im Stil der stummen Darstellungskunst geschultes Ensemble erster deutscher und dänischer Bühnenkünstler die Möglichkeit und die Gewähr, dass ihre Werke in einer hohen literarischen Zielen würdigen Weise für das Kinotheater bearbeitet werden.[111]

Zur gleichen Zeit schlägt die größte deutsche Lichtspieltheater-Gesellschaft, die Union, dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller die Gründung einer Interessenvertretung vor. In zwei Generalversammlungen am 25. Oktober 1912 und am 11. November 1912 wird dieser Antrag beraten und angenommen. Die Gründung des „Lichtspielvertrieb des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller G.m.b.H.“ wird beschlossen, die Eintragung in das Handelsregister lautet:

Gegenstand des Unternehmens: Erwerb und Vertrieb von Urheberrechten und Lizenzen zu kinematographischen Verwertung sowie eigene Fabrikation von Films in künstlerischer Form, insbesondere solcher von Verbandsschriftstellern. Das Stammkapital beträgt 50 000,- Mark; Geschäftsführer sind der Kaufmann Davidson in Berlin und der Direktor Willy Cremer in Berlin-Wilmersdorf. Der Gesellschaftsvertrag der G.m.b.H. wird am 28. November 1912 abgeschlossen, die Dauer des Vertrages auf fünf Jahre festgelegt.[112]

Filmdichter vier- und fünfstellige Ziffern als Pauschalhonorare oder Tantiemegarantien aufmarschieren lassen, (...).“ Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 123f.

110 1906 gründet Ole Olsen die „Nordisk Films Kompagni“, die bereits ein Jahr später europäische Erfolge feiert. Dänemark entwickelt sich neben Frankreich zum bedeutendsten Filmland um 1910. Vgl. Armin Loacker: Anschluß im 3/4-Takt. S. 249. Die „Nordisk“ Filmproduktion realisiert 1914 die „Liebelei“ mit einem Drehbuch von Schnitzler, vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.1, S. 40-52 dieser Arbeit.

111 Hätte ich das Kino. S. 129.

112 Zglinicki: Der Weg des Films. S. 374.

Die Entscheidung des „Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller“, sein Verbot der Mitwirkung eines Mitglieds am Film noch im selben Jahr zu revidieren, markiert in Deutschland die offizielle Hinwendung der Schriftsteller zum Film. Für Erich Oesterheld ist es 1913 „schade, um ein Volk von Dichtern und Denkern, das seine dramatischen Ideale in der Bilderreportage sieht.“[113] Er kommentiert die ökonomischen Interessen der Dramatiker zur Filmfabrik, die neu definiert werden sollten:

> (...) die Bühnendichter wurden aufgefordert, auch Kinodichter zu werden und ihre Tantiemen durch finanziell glänzende Abschlüsse mit ersten Filmfabriken zu erhöhen. Diese niedliche Tatsache wurde alsbald durch sämtliche Zeitungen lanziert, die kurz darauf als letzte Aktualität brachten, daß die Bühnendichter von Rang und Wert von jetzt ab auch fürs Kino arbeiten würden. Blumenthal war vorangegangen, Gerhart Hauptmann und Arthur Schnitzler, zwei wichtige Stützen der deutschen Bühne, kamen nach. Das Publikum ist natürlich entzückt ob dieser direkten Aufforderung zur Abwendung vom Theater und wird jetzt voraussichtlich seine obligaten Hauptmann- und Schnitzlerpremieren im Lichtspieltheater suchen.[114]

Franz Pfemfert (1879-1954), Herausgeber der Zeitschrift „Die Aktion“,[115] fragt sich hingegen nur spöttisch, ob „den Herren Hauptmann und Schnitzler die liebliche Tatsache bekannt (ist), daß ihre Kino-Tantiemen von den Filmfabriken als... Reklameunkosten gebucht werden? He?“[116] Die literarischen Filme werden von

---

[113] Erich Oesterheld: Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden. In: Die Aktion. 3 (Februar 1913). Abgedruckt in: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 96-100. S. 100.

[114] Erich Oesterheld: Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden. In: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 96-100. S. 100. Oesterheld wird gegen Ende seines Artikels sehr aufgeregt und ausfallend, wenn er schreibt: „Sieht denn niemand die große Gefahr, die in diesem durch die Dramatiker und ihren Verband bewirkten Umschwung der Verhältnisse dem ernsten Theater droht? (...) Und ist es nicht schimpflich, daß Dramatiker, auf deren Fähigkeiten die Schaubühne bauen konnte, und die nicht mehr auf jeden Pfennig angewiesen sind, sich skrupellos in den Dienst der schlechten Sache stellen, daß ein Hauptmann, ein Schnitzler üblen Filmdichtern ihr mörderisches Handwerk sanktionieren? Das heiße ich eine schändliche Vergröberung dramatischer Kunst, ein barbarisches Charmieren mit Pöbelinstinkten, dem man entgegenwirken sollte. Und keiner erhebt seine Stimme wider dieses moderne Sodom und Gomorrha einer verruchten Zeit, die aus Liebe zum Geld ihre Kunst aus dem Tempel jagt oder zum Gaudium der Masse gefilmten Geist auf die geduldige Leinwand malt!?“

[115] Zu der Zeitschrift „Die Aktion“ und der Herausgeberschaft in: Pfemfert: Erinnerungen und Abrechnungen. Texte und Briefe. Hrsg. von Lisbeth Exner. Unter Mitarbeit und mit einem Vorwort von Ellen Otten. München: Belleville-Verlag, 1999.

[116] Redaktionelle Vorbemerkung von Franz Pfemfert zu: Erich Oesterheld: Wie die Dramatiker Barbaren wurden. Abgedruckt in: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 96. Pfemfert sieht im Kino einen „Unterhalter der breiten Volksschichten“, den Kinematographen sieht er als „Paarung von Genialität und Trivialität“. Die „Unkultur“ eines technisch-industriellen Zeitalters wird verkörpert, auf keinen Fall ein irgendwie gearteter „Kunstwert“. Franz Pfemfert: Kino als Erzieher (1911). Abgedruckt in: Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film. S. 166. Über Pfemfert in: Harro Segeberg: Literarische Kino-

einem breiten Publikum nicht akzeptiert; die theaterorientierte, letztendlich unfilmische Gestik und der künstlerische Anspruch befriedigen die Schaulüste und Bedürfnisse nicht. Die Schriftsteller, die sich zu einer Mitarbeit am Film entschieden haben, stehen vor dem Problem von kinogerechtem Arbeiten und sehen sich gleichzeitig der öffentlichen Kritik ausgesetzt. „Zum Glück trafen alle Versuche, den Film zu adeln, ihn auf das Niveau von Bühne und Buch zu stemmen, auf die Skepsis von Filmfachleuten und die heilsame Indifferenz der Massen."[117]

2.3.1 Schriftsteller als Drehbuchautoren?

> Man sagt, Schnitzler wollte populär werden, darum ließ er seine Liebelei verfilmen. Man sagt das auch von anderen Größen der Literatur. Der Kino sollte gleichsam eine Volksausgabe des betreffenden Werkes herausgeben und den Namen des Dichters in die fernsten Winkel tragen. Den Namen! Und das Werk? Ist es denn überhaupt möglich, daß der kinomäßige Abguß eines Bühnenstückes, eines Stückes, das für die Bühne geschrieben ist und nur durch die Bühne Leben erhält, auch nur einigermaßen einen Ersatz für das Bühnendrama schaffen kann? Oder fassen wir die Frage genauer: Konnte sich der Dramatiker Schnitzler auf irgend eine Weise im Kino offenbaren?[118]

Schnitzler macht die Erfahrung, dass zwar sein Name, nicht jedoch sein literarisches Werk von Wert und Interesse für die Filmproduzenten ist. Es besteht das aufrichtige Bestreben, dem Film künstlerische Geltung zu verschaffen und es besteht die Faszination des Films als einer neuen Ausdrucksform mit einer bisher ungekannten Funktionalisierung von Kunst als kommerziell zu nutzender Ware.[119] Der (Stumm-)

Ästhetik. Ansichten der Kino-Debatte. In: Müller, Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. S. 193-220. S. 204.

[117] Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 25. „So machte das Publikum der Filmversion von „Sumurun" den völligen Mangel an Detail- und Nahaufnahmen, die selbst der Durchschnittsfilm bot, zum Vorwurf." S. 25.

[118] Wolfgang Ritscher: Schnitzlers Dramatik und der Kino. Phobus, Jg 1, 1914, Nr. 1, S. 47f. Abgedruckt in: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 109-111. S. 109.

[119] „Wir sehen den unaufhaltsamen und daher zu billigenden Verfall des individualistischen Kunstwerks. (...) In diesem Sinne ist die Umschmelzung geistiger Werte in Waren (Kunstwerke, Verträge, Prozesse sind Waren) ein fortschrittlicher Prozeß, und man kann ihm nur zustimmen, vorausgesetzt, daß der Fortschritt als Fortschreiten gedacht wird, nicht als Fortgeschrittenheit, daß also auch die Phase der Ware als durch weiteres Fortschreiten überwindbar angesehen wird. Die kapitalistische Produktionsweise zertrümmert die bürgerliche Ideologie." Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 21. Schriften 1. S. 485, 508f.

Film findet mit der Zeit zu seiner eigenen visuellen Sprache und profiliert sich im öffentlichen Bewusstsein als selbständige Kunstform. Damit schwindet auch der Legitimationsdruck des neuen Mediums. Im Film wird der sonst allein agierende Künstler zu einem Teil der Produktion, sein Beitrag in Form eines Exposés oder Drehbuchs wird in einen größeren Herstellungsprozess eingebunden. Der Dichter muss akzeptieren, dass sein Werk lediglich einen kleinen Schritt in einem komplexen Arbeitsvorgang darstellt, an dem noch dazu mehrere Personen verantwortlich beteiligt sind – eine einschneidende Veränderung im literarischen Selbstverständnis, die zunächst mit dazu beiträgt, Schriftsteller von dem neuen Medium fern zu halten. Emilie Altenloh schreibt in ihrer bei dem Soziologen Alfred Weber 1913 verfassten Dissertation, einer der ersten sozialwissenschaftlichen Arbeiten zum Film in Deutschland:

> Man muß alle Begriffe über dichterisches und schriftstellerisches Schaffen, über die diesem Schaffen untergeordnete Arbeit des Regisseurs und des Darstellers beiseite legen und neu lernen, wenn man den Werdegang eines Kinostücks verstehen will. Der Schriftsteller ist nicht mehr Künstler, der frei schaffend produziert, wenn die Ideen reif sind und zur Form drängen; sondern der Schriftsteller – der Filmschriftsteller nämlich – ist zunächst einmal ein Teilchen eines großen industriellen Apparats, dem er mit seinen Leistungen eingegliedert ist.[120]

Den potentiellen Drehbuchlieferanten wird auf der einen Seite die Gewähr gegeben, dass „ihre Werke in einer hohen literarischen Zielen würdigen Weise für das Kinotheater bearbeitet werden",[121] auf der anderen Seite stellen die Filmgesellschaften immer wieder die finanziellen Reize einer filmischen Bearbeitung in den Vordergrund, wie die „Nordisk" Filmproduktion, die behauptet: „Der anerkannten Qualität der Leistungen entspricht ihre („Nordisks", C.W.) Bedeutung auf

---

[120] Emilie Altenloh: Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena: Diederichs, 1914. (= Schriften zur Soziologie der Kultur. Bd. 3). S. 25. In Auszügen abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 64. Die Dissertation stellt eine der ersten zeitgenössischen Studien zum Film in Deutschland dar. Auf der Basis einer in Mannheim durchgeführten Felduntersuchung liefert Altenloh eine erste, repräsentative Soziologie des Kinopublikums. Darin konturiert sie die Zerstreuungsbedürfnisse großstädtischer Bevölkerungsgruppen und plädiert für das Akzeptieren der Erwartungslagen und entsprechende Filmangebote. Die Arbeit ist in zwei Teile gegliedert, über die Produktion und das Publikum mit folgenden Kapiteln: Die Entwicklung, die wirtschaftliche Organisation, das Produkt, der gesetzliche Rahmen, der Kino und die sonstigen Unterhaltungsmöglichkeiten, das Publikum und der Kino. Da die Arbeit in der Forschung kaum noch beachtet wird, ist sie im Internet für einen leichteren und schneller Zugriff veröffentlicht: http://www.uni-oldenburg.de/kunst/mediengeschichte/allg/altenloh/index.htm.

[121] Rundschreiben der „Nordischen Films" vom 6.11.1912. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 129.

dem Weltmarkt; ihre Umsatzziffern mit dem einzelnen Film wurden bisher von keiner anderen in- und ausländischen Firma erreicht (...) Hierdurch ist dem Schriftsteller der höchstmögliche Tantiemenertrag seiner Arbeit gesichert."[122] Bekannte Autoren sollen mit diesen Argumenten zu einer Zusammenarbeit bewegt werden.[123] Angesichts der finanziellen und kommerziellen Verlockungen lassen sich auch bisher skeptische Autoren wie Gerhart Hauptmann, Hugo von Hofmannsthal, Felix Salten und Arthur Schnitzler auf die Filmindustrie ein. Die plakativen finanziellen Beweggründe, die künstlerisch motiviert sein sollen, stoßen auf Kritik und Spott:

> Nicht nur winzig schofle Kritzler! Gerhart Hauptmann, Arthur Schnitzler;
> Widerstreben eingestellt – Denn die Sache trägt a Geld.[124]

Die Strategie der Filmfirmen, mit bekannten Autoren das Publikum ins Kino zu locken, führt zu Arthur Schnitzler, da er geradezu der ideale Partner ist. Mit den spektakulären Aufführungen von „Liebelei", „Anatol" und „Der junge Medardus", deren großen Erfolg und dauerhafte Präsenz Schnitzler mehrfach in seinen Tagebüchern erwähnt,[125] beherrscht er ab 1911 die österreichischen Bühnen; das Angebot der „Wiener Kunstfilm" 1911, Schnitzlers „Liebelei" verfilmen zu wollen, und die folgenden, zahlreichen Filmangebote sind in diesen Kontext einzubinden.

---

[122] Ebd.
[123] In diesen Kontext gehört, dass der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller seine Mitglieder aufforderte, in keiner Weise für das Kinotheater tätig zu sein, um wenig später, im November 1912, mit der Projektions-AG- Union von Paul Davidson einen Vertrag abzuschließen. Die Firma versprach „sofort nach Abschluss eines Vertrages ein Honorar von mindestens tausend Mark und 10 Prozent Tantieme von der Bruttoeinnahme der betreffenden Kinodichtung." Holger Bachmann: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. *Der junge Medardus* auf der Bühne und im Kino. Essen: Die blaue Eule, 2003. S. 64.
[124] Alfred Kerr: Sieg des Lichtspiels. Zitiert nach: Hätte ich das Kino. S. 125.
[125] „Dauernde Zugkraft von Medardus und Anatol." (TB, 12.1.1911, 4, 211). Vgl. die entsprechenden Kapitel in dieser Arbeit.

3. Die Verfilmungen von Arthur Schnitzlers Werken

Von Arthur Schnitzlers Werken werden fünf zu seinen Lebzeiten verfilmt. Dabei ist er zum Teil am Entstehungsprozess beteiligt, zu allen Filmen liegen erstmals seine Eindrücke und seine Kritik vor.

3.1 Die Verfilmung der „Liebelei“ 1914

Am 23. November 1911 hält Schnitzler in seinem Tagebuch den ersten Kontakt bezüglich einer „Liebelei“-Verfilmung fest: „Herr Tropp, von einer neuen Kinogesellschaft, wegen ‚Liebelei’. Er trug mir – pauschaliter – 300 Kr. an, was ich refusirte. Wollte mirs noch überlegen.“ (TB, 23.11.1911, 4, 284). Mit der neuen Kinogesellschaft wird die „Wiener Kunstfilm“ von Jakob Fleck und dem Ehepaar Anton und Luise Kolm gemeint sein, denn wenig später kündigt die „Wiener Kunstfilm“ in der „Kinematographischen Rundschau“ die Verfilmung der „Liebelei“ an.[1] Weitere Gespräche folgen. „Nm. kam Thimig. Über die Kino Sache, die er inszeniren soll. Ev. Änderungen für die ‚Liebelei’“. (TB, 24.11.1911, 4, 284). Geplant ist die Verfilmung einer Bühnenaufführung mit Schauspielern des Wiener Burgtheaters. Hugo Thimig (1854-1944) ist der Regisseur der Aufführung, die von der „Wiener Kunstfilm“ gefilmt werden soll. Am 27. Januar 1912 hält Schnitzler fest: „Kinogesellschaft – mit allem einverstanden – (...).“ (TB, 27.1.1912, 4, 299). Die Verpflichtung von Burgschauspielern stellt sich allerdings wenig später als schwierig heraus und kann für die Verfilmung nicht mehr gewährleistet werden. „Erste Probe Volkstheater. Bei Weisse. Über die kinematografischen Vorstellungen, die er seinen

[1] Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. S. 53f. Die Uraufführung von „Liebelei“ findet am 9. Oktober 1895 im Burgtheater in Wien statt. Das Stück wird bis zum 15. September 1910 zweiundvierzig Mal gespielt, 1918 wird es im Burgtheater wieder aufgenommen und bis 1930 gespielt. Am 4. Februar 1896 feiert die „Liebelei“ die Berliner Erstaufführung am Deutschen Theater. Wie an fast jedem seiner Dramen hat Schnitzler auch an der „Liebelei“ mehrere Jahre gearbeitet und mehrere Fassungen hergestellt. Zu dem „Werk auf der Bühne“ und den Neuinszenierungen siehe: Reinhard Urbach: Arthur Schnitzler. Hannover: Friedrich, 1972. S. 119-121. Die Aufführung der „Liebelei“ wird zu Schnitzlers erstem großem Bühnenerfolg.

Spielern verbieten will und ‚entehrend' findet." (TB, 29.1.1912, 4, 299).[2] Schnitzler lehnt die Verfilmung unter diesen Bedingungen ab:

> Da die Voraussetzungen, unter denen ich mich bereit erklärte mein Schauspiel „Liebelei" eventuell zur kinematographischen Bearbeitung zu überlassen, nämlich die Beteiligung von Burgschauspielern, wie ich erfahre, ins Schwanken gekommen sind, erscheint es mir notwendig vor Abschluss eines ordnungsgemässen Vertrages noch einmal mit einem Ihrer Herren Vertreter zu konferieren. Auch wird es sich in beiderseitigem Interesse empfehlen die in meinem Brief vom 25.11.v.J. enthaltene Klausel zu präcisieren, nach der ich Aenderungen so weit gestatten würde, als der Sinn der Handlung durch sie nicht tangiert werden sollte.[3]

Es lässt sich nicht feststellen, ob die Verfilmung der „Liebelei" zu diesem Zeitpunkt entsteht.[4] Walter Fritz ist der Ansicht, dass der Film nicht realisiert wird. Er bezieht sich auf ein Schreiben Schnitzlers von 1923, in dem Schnitzler die Verfilmungen seiner Werke bis zu diesem Zeitpunkt aufzählt:[5] „Es ist bisher von mir weniger verfilmt worden als Sie zu glauben scheinen. Nur ‚Liebelei' (Nordisk Film), ‚Anatol' in Amerika, ‚Medardus' (Sascha-Film)."[6] Denkbar ist in diesem Zusammenhang, dass Schnitzler die kinematographische Aufzeichnung einer Theateraufführung nicht zu den Verfilmungen seiner Werke zählt.

Schnitzlers Tagebuchaufzeichnungen, das Gespräch mit Adolf Weisse und seine zahlreichen weiteren Gespräche mit Freunden und im Bekanntenkreis zeigen, dass er sich intensiv mit dem neuen Medium beschäftigt; sein Bestehen auf eine Beteiligung von Burgschauspielern ist daher bemerkenswert, auch weil ihm bewusst

---

[2] Auf den Kampf, der zwischen den traditionsverbundenen Kulturinstituten und der aufkommenden Filmbranche zu dieser Zeit herrscht, wurde bereits eingegangen, vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.3, S. 32-37 dieser Arbeit. Den Schauspielern wird die Mitwirkung an Verfilmungen verboten. Schnitzler hält das Gespräch mit dem Theaterleiter Adolf Weisse (1855-1933) in seinen Aufzeichnungen fest.

[3] Brief an die Wiener Kunstfilm-Industrie, 29.1.1912. Mappe 589, Marbach. Zum Teil abgedruckt in: Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 13. Fritz korrigiert Rechtschreibfehler und fügt Satzzeichen hinzu.

[4] Alfred Estermann datiert eine Verfilmung der „Liebelei" durch die „Wiener Kunstfilm" auf 1911. Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 24. „Österreich, P: Wiener Kunstfilm, B: Arthur Schnitzler, R: Jakob und Luise Fleck." Die Jahresangabe 1911 kann in diesem Zusammenhang allerdings in keinem Fall richtig sein. Wenn eine Verfilmung realisiert werden konnte, muss es sich – nach den Tagebucheintragungen Schnitzlers - um das Jahr 1912 handeln.

[5] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 13. Fälschlicherweise spricht Fritz von einem Herrn Lerles als Empfänger des zitierten Briefs; die Recherchen haben gezeigt, dass es sich um einen Herrn Lerbs handelt.

[6] Brief an Karl Lerbs, 1.6.1923. Mappe 401, Marbach.

ist, dass bekannte „Stars“ für das Publikum, für die Qualität und nicht zuletzt für den kommerziellen Erfolg eine bedeutende Rolle spielen.[7]
1913 verfasst Schnitzler das Drehbuch für eine Verfilmung der „Liebelei“, die unter dem Titel „Elskovleg“ in Dänemark von der „Nordisk“ Filmproduktion[8] realisiert wird. Die Regie übernimmt Holger Madsen, am 22. Januar 1914 wird in Kopenhagen Premiere gefeiert.[9] Ein erstes Zusammentreffen zwischen Schnitzler und der „Nordisk“ hatte im September 1912 stattgefunden. Schnitzler notiert in seinem Tagebuch: „Herr Carl Ludwig Schröder, mit Empfehlung von Friedell; mit einem Kino Antrag von Nord Verlag. Wollte Monopol; was ich ablehnte.“ (TB, 12.9.1912, 4, 353). Ein weiterer Besuch findet wenig später statt: „Nm. Herr Schröder in der Kino Angelegenheit.“ (TB, 16.9.1912, 4, 354). Der Besuch ist erfolgreich, Schnitzler beginnt mit dem Entwurf zu einer Verfilmung der „Liebelei“. „Vm. dictirt (Film Liebelei versuchsweise begonnen).“ (TB, 26.9.1912, 4, 356) und arbeitet an den folgenden Tagen daran. „Dictirt (Film Liebelei weiter).“ (TB, 1.10.1912, 4, 358).[10] Einen Vertrag hat Schnitzler nicht unterzeichnet. „Der Direktor der Lichtspielgesellschaft und Hr. Schach überbringen mir Liebelei-Film Vertrag. Ich bespreche aber unterschreibe noch nicht.“ (TB, 12.11.1912, 4, 367). Drei Tage zuvor drängt Schnitzler in einem Brief an den Filmagenten Karl Ludwig Schröder zu weiteren Verhandlungen:

> Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir Sie daran zu erinnern, dass unser vorläufiges Abkommen (das zwischen Ihnen und mir) sich ausschließlich auf Feststellung der Bedingungen beschränkte, zu denen ich von Fall zu Fall bei gegenseitigem Einverständnis nach ausdrücklicher Einwilligung von meiner

---

[7] Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 4, S. 96-101 dieser Arbeit über Schnitzlers Interesse, seine Eindrücke und Gedanken über das neue Medium und die Filmwelt.
[8] Zum Hintergrund der dänischen Filmgesellschaft „Nordisk Film“ der Exkurs von Thomas Schorr. „Der ‚Kinematograph’ als Pressestimme für den ‚Nordisk-Konzern’“. Schorr: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. S. 277-286. Die dänische und die französische Filmproduktion sind zu diesem Zeitpunkt besonders innovativ und aufgrund der hohen Produktionszahlen für den Weltmarkt von Bedeutung. Nach Korte und Faulstich ist der dänische Film neben aller Unterschiedlichkeit der Genres und Milieus gekennzeichnet durch „(...) die subtile Mischung aus realitätsferner, der Trivialliteratur entlehnter Fabel, einer häufig schicksalshaften Tragik und einer für damalige Moralvorstellungen unerhört frivol-erotischen Libertinage, die im sprichwörtlichen ‚dänischen Kuß’ als sinnliche Qualität kulminierte (...).“ Helmut Korte, Werner Faulstich: Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick. In: Faulstich, Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1924). Frankfurt/M.: Fischer, 1994. S. 13-47. S. 28.
[9] Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 28.
[10] An dem Entwurf arbeitet Schnitzler am 4. und 5. November weiter und beendet ihn am 6. November 1912; währenddessen hält er weitere Eintragungen über Filmgespräche in seinem Tagebuch fest. „Nm. Hr. Max Schach, in Kino Angelegenheiten. Ganz amusanter Mensch.“ (TB, 23.10.1912, 4, 363).

Seite der Nordischen Filmcompagnie Filmideen zu überlassen bereit sein würde.[11]

Die Verhandlungen ziehen sich hin. Am 24. November 1912 besucht ihn „Direktor Schroeder, in Nordfilmangelegenheit“ (TB, 24.11.1912, 4, 369), einen Tag später folgt ein weiteres Gespräch in den Räumen der Gesellschaft. „Mit O. in die Nordfilmgesellschaft. Schroeder führt uns Films vor.“ (TB, 25.11.1912, 4, 369). Schnitzler ist mit dem Entwurf nicht einverstanden, viele Gespräche folgen. Erst am 3. Januar 1913 unterschreibt er den Vertrag mit der „Nordisk“:[12]

> Beigeschlossen die unterschriebenen Verträge. Zu gleicher Zeit bestätige ich Ihnen den Empfang der Garantiesumme von fünftausend Mark. Ich sende Ihnen hier auch einen Entwurf zu dem Liebelei-Film, hinsichtlich dessen wir, nachdem Sie ihn gelesen, vielleicht noch einzelnes zu besprechen haben werden, besonders, was den Schluss anbelangt. Jedenfalls scheint mir der Entwurf so verständlich für Filmzwecke, dass auf die verbindenden Texte oder Briefe unter allen Umständen verzichtet werden kann (und muss).[13]

Insbesondere der Schluss der Filmfassung bereitet Schnitzler Schwierigkeiten, er signalisiert der Filmgesellschaft Gesprächsbereitschaft und zeigt die Vorläufigkeit des Entwurfs, der ihm nicht filmgerecht erscheint, indem er alternative Möglichkeiten für die Schlussszene erarbeitet. Entschieden äußert er sich über die Zwischentitel, auf die in jedem Fall verzichtet werden muss. Intensiv setzt er sich mit einer möglichen Verfilmung auseinander. Am 17. Januar 1913 hält er fest: „Nach dem Nachtmahl Salten's. (...) Kinogespräche.“ (TB, 17.1.1913, 5, 13), am 31. Januar: „Abends Gustav, Barnowsky (Liebelei Film vorgelesen; gute Vorschläge zum Schluss), (...).“ (TB, 31.1.1913, 5, 16). Er schickt die Überarbeitung der Schlussszenen einen Tag später an die Filmgesellschaft, „Dictirt Briefe, Film Schluss neu.“ (TB, 1.2.1913, 5,

---

[11] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 9.11.1912. Mappe 549, Marbach.

[12] In einem Brief Schnitzlers an die Nordisk Film vom 20. Oktober 1921 wiederholt er dieses Datum. „Am 3. Januar 1913 übrliess ich Ihnen das alleinige Recht für den Weltmarkt einen Film nach dem Stoff meines Schauspiels ‚Liebelei' (...) anzufertigen (...).“Brief an die Nordisk-Film Compagnie, 20.10.1921. Freiburg. Dieser Brief wird bezüglich der Streitigkeiten mit der „Nordisk“ über die Filmrechte „Liebelei“ im Rahmen der Verfilmung von 1927 angeführt. Schnitzler fasst darin die Verhandlungen und Ereignisse des Konflikts zusammen, um sie einmal im Überblick darzustellen. Einen Entwurf des Vertrages schickt Schnitzler am 28. Dezember 1912 an Direktor Schröder zurück, „Sie sehen, dass ich beinahe buchstäblich mit ihnen einverstanden bin.“ Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 28.12.1912. Mappe 549, Marbach.

[13] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 4.1.1913. Mappe 549, Marbach. Die Abschrift des Vertrages mit dem Datum vom 4.1.1913 liegt noch nicht archiviert im Schnitzler-Archiv in Freiburg.

16). In einem begleitenden Brief an Karl Ludwig Schröder erklärt er die Veränderungen und bringt erneut seine Ablehnung der Zwischentexte zum Ausdruck:

> Ich sende Ihnen hier eine wichtige Aenderung zum Liebelei-Film, den Schluss betreffend, da der Ihnen bisher vorliegende mir für kinematographische Wiedergabe nicht dankbar scheint. Welche von den drei Varianten, die Sie nun erhalten, die am meisten geeignete zu sein scheint, vermag ich in diesem Augenblick nicht zu entscheiden, doch gebe ich der letzten den Vorzug. (...) Auch darüber möchte ich gern beruhigt sein, dass wie die Ihnen vorliegenden Fassung in ihrerr (sic) Allgemeinverständlichkeit ohneweiters zulässt – von der Regie nicht nur auf die fürchterlichen Briefe, sondern auf jeden verbindenden Text absolut verzichtet werden wird.[14]

Der Einsatz von Zwischentiteln wird immer wieder zum Gegenstand von Diskussionen. Eine Filmbearbeitung muss durch das Bild verständlich sein, Unklarheiten dürfen seiner Ansicht nach nicht mit Texten oder Titeln überspielt werden. Dabei versucht Schnitzler die Realisierung des Films im einzelnen zu begleiten und Einfluss auf die Dreharbeiten und den Schnitt zu nehmen:

> In Ihrem Brief vom 3. stimmt mich die Stelle bedenklich, in der Sie von meinem Wunsche schreiben, daß Titel und Briefe im Liebelei-Film möglichst ganz weggelassen werden. Nicht möglichst ganz; verbindender Text, Briefe oder Titel einzelner Bilder dürfen unter keinen Umständen auf dem Film erscheinen. Meine Bearbeitung ist so wie sie ist absolut verständlich durch das Bild allein. Sollte irgend eine Unklarheit sich noch herausstellen, so mache ich gern irgend einen Zusatz, eine Änderung, um wieder Klarheit in den Verlauf zu bringen. Aber wenn Sie schon wieder mit den fürchterlichen Briefen und Texten anfangen wollen, wodurch soll sich dann der sogenannte literarische Film von den bisher üblich gewesenen unterscheiden? Der eigentliche Inhalt des Films wird naturgemäß immer irgendwie Kolportage sein, nur die Strenge der Form, die von jetzt an gewahrt werden soll, wird den künstlerischen Film von den anderen unterscheiden. Nur der Film wird meiner Ansicht künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht.[15]

Der Verzicht auf Zwischentitel wird von Schnitzler als ein Teil der künstlerischen Qualität des Films verstanden; die Schwierigkeiten einer Visualisierung des Dialogs

---

[14] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 1.2.1913. Mappe 549, Marbach. Die Rechtschreib- und Grammatikfehler werden von dem Original übernommen.
[15] Brief an Karl-Ludwig Schröder, 5.2.1913. Briefe II. S. 9f.

wird für ihn zu einer konzeptionellen Herausforderung. Am 20. März 1913 schreibt Schnitzler an Schröder:

> Gestern hatte ich Gelegenheit ein in der letzten Zeit berühmt gewordenes Kinostück zu sehen und war wieder geradezu entsetzt von den Dialogstellen und sonstigen Verbindungsbrücken, die Verfasser oder Regisseure für unerläßlich gehalten haben, um dem Publikum zu Hilfe zu kommen. (...) Falls Sie das Publikum heute noch nicht für genügend erzogen halten, daß es auf diese unerträglichen Verbindungstexte verzichten könnte, so will ich lieber von der ganzen Sache nichts wissen und ich zöge es vor unseren Vertrag einfach wieder aufzulösen als hier Konzessionen zu machen, die mir unwürdig erscheinen.[16]

Schröder geht auf Schnitzlers Forderungen ein, wiederholt sprechen sie den Entwurf durch. „Nm. Schroeder; Durchsicht und Feile des Liebelei Films; Besprechungen." (TB, 28.3.1913, 5, 27). Der Filmfassung legt Schnitzler eine „Vorbemerkung" bei:

> Ausser dem Titel und dem Personenverzeichnis, sowie den Ueberschriften I. II. III. IV. V. Abteilung darf in diesem Film kein geschriebenes, resp. gedrucktes Wort erscheinen, da meiner festen Ueberzeugung nach nur die auf solche Weise gewahrte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag. Der hier vorliegende Film ist bei der als selbstverständlich vorauszusetzenden guten Regie ohne jede Mithilfe des Wortes, sei es nun Erzählung, Dialog oder Brief, auch für das Fassungsvermögen des einfachsten Publikums vollkommen verständlich, und ich verwahre mich ausdrücklich gegen jeden Aenderungsversuch in einem den hier ausgesprochenen Prinzipien nicht gemäßeren Sinne.[17]

Schnitzler begreift den Film zu seinen Anfangszeiten als ein eindeutig originäres Medium, das seine ästhetischen Gesetzmäßigkeiten hat und nicht mit anderen Künsten vermischt werden darf. Er erkennt und fordert die visuelle Umsetzung von Dialogen und bemüht sich in seinen Entwürfen um die praktische Umsetzung. Die dargestellte Handlung darf und muss nur mit den Mitteln des stummen Bildes verständlich sein. Seine Forderungen zeigen ein hohes filmtheoretisches Reflexionsniveau; Schnitzler vermag zu diesem frühen Zeitpunkt bereits zu erkennen, was filmadäquat ist. „Ich habe in der letzten Zeit eine Anzahl sehr guter

---

[16] Brief an Karl-Ludwig Schröder, 20.3.1913. Briefe II. S. 13f.

[17] „Liebelei" (Film), dat.: 1913, pag.: 1 – 46. Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. S. 1. Nachlassverzeichnis. S. 44. Ebenfalls abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 148.

Films Ihrer Compagnie gesehen, war aber über die textlichen Einschiebungen regelmässig wahrhaft entsetzt."[18] In Schnitzlers Nachlass befindet sich ein bisher unveröffentlichter Entwurf zu einem „Liebelei" Film, eine Titelliste der Untertitel zum Film und das Filmmanuskript mit der bereits zitierten Vorbemerkung; Schröder kommt Schnitzler dementsprechend zwar mündlich entgegen, behält sich allerdings eine letzte Entscheidung vor.[19] Der „Entwurf zu einem ‚Liebelei'-Film" ist mit 40 Seiten nur wenig kürzer als die Filmfassung mit 46 Seiten und unterscheidet sich lediglich durch Ergänzungen und genauere Ausführungen. Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Entwurf um die Fassung, die Schnitzler am 4. Januar 1913 an die „Nordisk" schickt und bei der sechs Seiten längeren Fassung um die überarbeitete Fassung, die Schnitzler am 1. Februar 1913 verschickt.

In Schnitzlers Schauspiel versucht Theodor seinen Freund Fritz von der aussichtslosen Affäre mit einer verheirateten Frau durch eine Liebschaft zu einem Vorstadtmädel abzulenken. Doch als Fritz beginnt, seine Gefühle für Christine zu erkennen, fordert der Ehemann ihn zum Duell und tötet ihn. Christine wusste nichts von der Affäre und dem Duell; für sie erscheint daher das Verhältnis aus der Perspektive von Fritz ein unverbindliches Spiel gewesen zu sein.[20] Im Gegensatz zu der Originalfassung beginnt das Filmmanuskript nicht im Zimmer von Fritz, sondern in einer Tanzschule einer Wiener Vorstadt. Diese wird besucht von: „Allerlei Figuren: Elegants aus der Vorstadt, Hausherrensöhne, schüchterne Comptoiristen, Ladenmädchen; ein Bürgermädchen mit ihrer Mutter; ein älterer Lebemann."[21] Theodor und Fritz betreten den Saal, treffen Mizzi, die Theodor bekannt ist und ihre schüchterne Freundin Christine. Die Affäre von Fritz mit der verheirateten Frau ist Teil der Exposition, die im Schauspiel im Gespräch zwischen Theodor und Fritz in den Konflikt einführt. Die verheiratete Frau tritt in dem Schauspiel nicht auf, ihr Mann hat im Schauspiel keinen Namen und wird lediglich „ein Herr" genannt. In dem Filmmanuskript sind Adele, die verheiratete Frau und ihr Mann, Emil, beide mit Fritz

---

[18] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 25.5.1913. Mappe 549, Marbach. Schröder schreibt am 18. Juli 1913 an Schnitzler: „Auf Ihren Wunsch bestätige ich auch nochmals, dass die Aufnahmen genau nach Ihrem Manuskript stattfinden werden und dass bei der Ausgabe des Films auf Ihr ausdrückliches Verlangen von Textinschriften abgesehen wird, wenn Sie nicht selbst nach Besichtigung des Films sich zu einigen Konzessionen, die der Firma aus geschäftlichen Gründen (insbesondere auch für das Ausland) dringend wünschenswert erscheint, bereitfinden lassen." Brief von Direktor Karl Ludwig Schröder an Schnitzler, 18.7.1913. Freiburg.
[19] Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44.
[20] Urbach: Arthur Schnitzler. S. 40-45.
[21] „Liebelei" (Film). S. 3. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44.

befreundet. Fritz ist in der 4. Szene zu einer kleinen Gesellschaft im Haus eingeladen:

> Fritz tritt ein, wird nicht sofort bemerkt, (...). Adele erblickt ihn, ihre Augen leuchten auf, sie bleibt sitzen, nickt ihm zu, (...); dann begibt er sich zu dem Herrn des Hauses, der schon Seitenblicke auf ihn gerichtet hat, begrüsst ihn, Emil schüttelt Fritz herzlich die Hand, erkundigt sich nach seinem Befinden, legt freundschaftlich die Hand auf seine Schulter. (...) Adele tritt zu Fritz, sie setzen sich zusammen an einen im Vordergrunde befindlichen kleinen Tisch. Harmloses Gespräch. Sie fühlen sich beobachtet. (...) Bald kommt Emil mit dem Offizier wieder herein, wirft einen misstrauischen Blick auf die Beiden, lächelt gleich wieder, als er den Blick seiner Frau auf sich gerichtet fühlt. (...) Sobald sie fort ist, verändert sich Emils Antlitz, er nickt: Nun weiss ich, woran ich bin. (Keine drohende Gebärde).[22]

Schnitzler verdeutlicht die Handlung in Bildern. Das Aufleuchten der Augen von Adele beim Anblick von Fritz, wie sich beide beobachtet und unbehaglich fühlen, schließlich die misstrauischen Blicke des Ehemanns, der sein Wissen hinter seinem Lächeln und den freundschaftlichen Gesten zu verstecken sucht.
Als Fritz und Adele sich in seiner Wohnung befinden, meinen beide, der betrogene Ehemann würde ihnen nachspionierend die Wohnung beobachten. In Schnitzlers Schauspiel erzählt Fritz Theodor in der ersten Szene von dem Verdacht der untreuen Ehefrau:

> FRITZ: Sie ängstigt sich in der letzten Zeit ... zuweilen.
>
> THEODOR: Warum? - Das muß doch einen Grund haben. (...)
>
> FRITZ: Sie glaubt, ... man paßt uns auf.
>
> THEODOR: Wie?
>
> FRITZ: Sie hat Schreckbilder, wahrhaftig, förmliche Halluzinationen. *Beim Fenster* Sie sieht hier durch den Ritz des Vorhanges irgend einen Menschen, der dort an der Straßenecke steht, (...) Heute mußte ich hinunter,

---

[22] Ebd. S. 6-9. Die Unterstreichung von „Keine" ist handschriftlich von Schnitzler im Manuskript angefügt. Es folgen zahlreiche ähnliche Szenen. Der Zuschauer weiß bereits vor dem Verdacht des Liebespaares von der inneren Verfassung des betrogenen Ehemanns. Bei einem gemeinsamen Abendessen von Emil, Adele und Fritz, ruft Emil den Kellner und zahlt. „Währenddem beobachtet er unauffällig seine Frau, die sehr angeregt mit Fritz spricht. Er erhebt sich, die beiden Andern merken es anfangs gar nicht." „Liebelei" (Film). S. 14. Diese Szene hat Schnitzler zusätzlich zu seinem Entwurf in das Filmmanuskript aufgenommen. Praktisch alle Szenen, die er in der Filmfassung erweitert, dienen der Verdeutlichung der Handlung für den Zuschauer.

> nachsehen. (...) es war natürlich weit und breit kein bekanntes Gesicht zu sehen.[23]

Den Dialog visualisiert Schnitzler in der Filmfassung, indem er Emil tatsächlich für den Zuschauer sichtbar auftreten lässt. Adele und Fritz meinen, ihn zu sehen. Adele geht unruhig im Zimmer hin und her; Fritz möchte sich und Adele beruhigen und geht vor das Haus, um nachzusehen. Emil versteckt sich wiederum nur für den Zuschauer sichtbar in seinem Auto:

> Im Torweg des Nebenhauses Emil; blickt vorsichtig hinaus. Fritz erscheint an dem Fenster seiner Wohnung. Emil hat einen Blick hinauf geworfen, und verschwindet sofort wieder im Torweg. (...) Adele zuerst regungslos, dann schleicht sie zum Fenster hin, blickt vorsichtig hinab, wieder zurück ins Zimmer, hin und her, wieder zum Fenster (...) Fritz kommt zurück, heiter, lächelnd, es ist niemand unten, es war Täuschung.[24]

Schnitzler hebt das einheitliche Raum- und Zeitgefüge auf, da ihm bewusst ist, dass eine filmische Inszenierung dies im Gegensatz zu einem Theaterstück ermöglicht. Der Blick des Kinozuschauers wird wiederholt auf die Straße gelenkt und erkennt, dass Adeles Mann tatsächlich das Liebespaar beobachtet. Schnitzler verwendet hier die Technik der Parallelmontage, ein erzählerisches Mittel des Films. Für eine andere Szene im Zimmer von Fritz notiert Schnitzler: „Innerhalb dieser Szene könnten Bilder eingefügt werden, die darstellen was zur gleichen Zeit im Hause Schroll vorgeht."[25] Schnitzler erkennt und benutzt die ästhetischen Mittel des Films und die neuen Möglichkeiten der Visualisierung.

Eine gewisse Unsicherheit zeigt sich jedoch bei dem Schluss des Entwurfs. Schnitzler bietet drei mögliche Varianten an. Die eine folgt dem Original: Christine reißt sich aus den Armen ihres Vaters und stürzt davon. In der zweiten stürzt Christine davon, „die Stiegen herunter, durch das Haustor, die Strasse weiter, Prater, Auen, den Fluss entlang, sich endlich ins Wasser stürzend."[26] In einer weiteren Fassung findet Christine den toten Fritz in dessen Wohnung aufgebahrt und „stürzt

---

[23] Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke. 2 Bde. Frankfurt/M.: Fischer, 1962. Bd. 1. S. 218.
[24] „Liebelei" (Film). S. 17f. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44.
[25] Ebd. S. 24.
[26] Ebd. S. 45. Interessanterweise schreibt Schnitzler in seinem vorherigen Entwurf zu dieser Schlussfassung: „Zu erwägen, ob nicht besser 33 den Schluss bilden sollte." Entwurf zu einem „Liebelei"-Film. S. 40.

an der Bahre nieder."[27] In der zu diesem Szenario gehörenden Variante II, zu der Schnitzler am Rand handschriftlich „mir als die beste erscheinend" notiert, kommt Christine zu spät in das Trauerhaus, der tote Fritz ist bereits weggebracht. Auf dem Friedhof tritt sie an das Grab, „das noch nicht zugeschaufelt ist, wo sie leblos zusammensinkt."[28] Das Ende der Bühnenfassung bezeichnet Schnitzler als „für eine kinematographische Wiedergabe nicht dankbar",[29] denn den vermutlichen Selbstmord Christines der Phantasie des Zuschauers zu überlassen, entspricht nicht Schnitzlers filmtheoretischem Verständnis. Stattdessen tendiert er zu der spektakuläreren und seinem Verständnis nach filmgerechteren Variante des leblosen Zusammenbruchs am Grab.[30] Die Dreharbeiten sind Ende November 1913 abgeschlossen und Schnitzler bekommt am 20. Dezember 1913 eine Arbeitsfassung des Films zu sehen, über die er im Tagebuch notiert:

> Nm. mit O., Stephi, Gustav im „Projectograph", wo man uns den „Liebelei Film" vorführte. Alberne Introduction mit Geistererscheinungen. Im ganzen mäßiger Genuss. (Kopenhagen ist die Scene.) (TB, 20.12.1913, 5, 85).

Etwas differenzierter äußert er sich in einem Brief an Schröder, sicherlich auch im Hinblick auf die Hoffnung, mögliche Veränderungen zu bewirken und auf die endgültige Filmfassung Einfluss zu nehmen:

> Sind die ersten Erscheinungen noch erträglich, so wird die Sache durch das Auftauchen des mit der Pistole zielenden Fabrikanten und endlich durch das des Tods in Person absolut lächerlich. Also, fort mit all dem, wenn ich bitten darf. Was nun die Wirkung des Films im Ganzen anlangt, so war sie, sobald man sich erst an das ungewohnte dänische Milieu akklimatisiert hatte, recht befriedigend, in manchen Momenten sogar sehr gut. Versagt hat die Regie meines Erachtens bei der Inszenierung des Duells, aus der, selbst wenn man sich nur nach meinen Anordnungen gehalten hätte, kinematographisch mehr herauszuholen war, als es gelungen ist. Da ist natürlich jetzt nichts mehr zu machen. Hingegen wird es sich noch leicht ermöglichen lassen, den zipelzapeligen Strassenlauf der Christine zum größten Teil aus dem Film herauszuschneiden. Die Schlussszene hat der Regisseur allerdings mehr

[27] „Liebelei" (Film). S. 45. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44.
[28] Ebd. S. 46.
[29] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 1.2.1913. Mappe 549, Marbach.
[30] Die Filmgesellschaft entscheidet sich schließlich für die vorgeschlagene Variante Schnitzlers, in der Christine am Sarg nieder „stürzt". Obwohl das nicht die von Schnitzler bevorzugte Variante ist, bemerkt er dazu in einem späteren Brief, „mit richtigerem Blick für Kinobedürfnisse und im Sinne einer äusserlichen Abrundung". Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 23.12.1913. Mappe 549, Marbach. Der Brief wird im folgenden Absatz in ganzer Länge zitiert, da er für das Thema entscheidend ist.

> nach eigenem Ermessen als nach meinen Vorschlägen arrangiert, aber vielleicht mit richtigerem Blick für Kinobedürfnisse und im Sinne einer äusserlichen Abrundung, gegen die nicht viel einzuwenden sein wird (...) Die paar eingefügten Prosastellen in der ersten Abteilung stören weiter nicht, doch halte ich sie nach wie vor für vollkommen überflüssig (...) Sehr hübsch sind die Landschaftsaufnahmen, die Darsteller der Hauptrollen, besonders von der Seite der Herren, grossenteils vorzüglich.[31]

Die Filmgesellschaft hat sich nur an wenige Drehbuchvorschläge Schnitzlers gehalten. Vor allem die verfilmte Duellszene stößt auf seine Kritik. In dem Filmmanuskript nimmt die Duellszene zwei Seiten ein. Schnitzler lässt die Herren insgesamt drei Mal auf sich schießen, nach dem zweiten Schuss wankt Emil, „(...), die Sekundanten eilen herbei. Emil lächelt, es war nichts, ein Streifschuss, der den Aermel durchbohrt hat.“[32] Erst beim dritten Schuss, der in dem Manuskript durch das erneute Platzeinnehmen, das Kommando, das Laden, das lange Zielen eine starke Spannung aufbaut, wird Fritz tödlich getroffen. Die Filmszene ist demgegenüber tatsächlich verschenkt. Beim zweiten Schuss wird Fritz tödlich getroffen, beide Schüsse fallen kurz hintereinander.[33] Schnitzler geht so weit, sein eigenes kinematographisches Empfinden über das des Regisseurs zu stellen.
Schnitzler setzt sich in weiteren Briefen an Schröder mit der Filmfassung auseinander, er distanziert sich zum Teil deutlich und wünscht Änderungen an den von der Filmgesellschaft durchgesetzten Zwischentiteln.[34] Die im Nachlass vorhandene Titelliste ist mit keinem Datum versehen, aber wohl in diesen Zeitraum

---

[31] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 23.12.1913. Mappe 549, Marbach. Die „eingefügten Prosastellen“, die Schnitzler nach vollkommen überflüssig sind, verdeutlicht er in dem Brief durch ein Beispiel. „Warum heisst es zum Exempel „seinem Versprechen gemäss besucht Fritz Lobheimer den Fabrikanten Schroll und dessen Frau in ihrer Loge“ – oder so ähnlich. Würde es nicht genügen, wenn es hiesse – Besuch des Fritz L. in der Loge des Fabrikanten Schroll? Und nebstbei sieht man das doch, ohne dass es vorher gedruckt zu lesen steht.“
[32] „Liebelei“ (Film). S. 38. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44.
[33] Der Film „Liebelei“ ist auf DVD in dem Schnitzler-Archiv Freiburg zu sehen. Da er im Jahr 2005 gekauft wurde, ist er noch nicht archiviert.
[34] Schnitzler rückt von seinen zuvor gemachten Einwendungen nicht ab. „(...) umso weniger als es in der Oeffentlichkeit nicht unbekannt geblieben ist, dass ich für die Verfilmung der ‚Liebelei' in hohem Grade mitverantwortlich bin. (...) weder der düstere Fabrikant mit der Pistole, noch der Tod mit der Hippe und Stundenglas lasse ich zu. Es ist bestimmt ein Irrtum, dass dergleichen kindliche Effekte der Wirkung des Gesammtfilms (sic) in irgend einer Weise förderlich sein könnten. Hingegen sind sie nur geeignet unsern bescheidenen Versuch dem Publikum ‚literarisch' zu kommen a priori zu diskreditieren.“ Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 27.12.1913. Mappe 549, Marbach. „Den einen Absatz mit dem Traum Christinens ersuche ich vollkommen zu eliminieren, unter andern auch deshalb, weil ein Satz wörtlich einer Stelle aus dem ‚Weg ins Freie' nachempfunden ist.“ Brief an Karl Ludwig Schröder, Direktor der Nordischen Films, 31.12.1913. Mappe 549, Marbach.

einzugliedern.[35] Sie enthält 120 Titel und weist handschriftliche Bemerkungen Schnitzlers auf, die sich meist auf das Streichen oder Kürzen einer Passage beschränken. Zu dem Titel „Siehst Du, dort sitzt sie!" bemerkt Schnitzler beispielsweise am Rand: „überflüssig: Geste genügt".[36]

3.1.1 Der „Erfolg" der frühen „Liebelei"-Verfilmung

In Anführungszeichen notiert Schnitzler den „'Erfolg' des Liebelei Films in Wien." (TB, 12.2.1914, 5, 97). Der Film wird vom Publikum gut angenommen und ein großer Erfolg, das Bühnenstück wird allerdings von der Kritik für den Film abwertend als Maßstab herangezogen. Bemängelt wird die unglückliche Verlegung des ehemaligen Schauplatzes Wien, da „eine typisch wienerische Geschichte nach Kopenhagen versetzt" wird.[37] So kommentiert Wolfgang Ritscher:

> Ganz abgesehen von dem groben Fehler der Regie, die den Film nicht einmal auf seinem heimatlichen Boden in Wien, aufnehmen ließ, und dadurch die Möglichkeit verlor, das Wienerische Lokalkolorit, das mit der Liebelei unzerreißbar verknüpft ist, einigermaßen im Bilde wiederzugeben, kann man der ganzen Vorführung nur bedingterweise den Namen des Schnitzlerschen Bühnenstücks zuerkennen. (...) von dem eigentlichen Problem, das Schnitzler in seinem Drama behandelt hat, von der Liebelei im Gegensatz zur echten Liebe, erfahren wir so gut wie gar nichts.[38]

Hervorgehoben werden von ihm jedoch die filmischen Stilmittel, die den Film aus der Reihe der Verfilmungen herausragen lässt:

> Der Film „Liebelei" ist nicht wie viele seiner Art. Er fällt auch dem, der sich gegen alles stemmt, was Kino heißt, unbedingt auf. Es fehlen bestimmte Mängel, die bisher untrennbar mit der filmmäßigen Darstellung als solcher erschien. Ein gewisser äußerer Zusammenhang hält die Reihe der Bilder und die Aufmerksamkeit, die ihnen der Zuschauer schenkt, zusammen.

---

[35] Titelliste (Untertitel zum Film), pag.: 1-7, Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44. Am 31.121913 schreibt Schnitzler: „Nm. u. a. den Text zum Liebelei Film (von Schroeder offenbar) durchgesehen, Correkturen dran." (TB, 31.12.1913, 5, 88).
[36] Titelliste (Untertitel zum Film). S. 2. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44.
[37] Vito Attolini: Arthur Schnitzler im Filmschaffen von Max Ophüls. In: Farese (Hrsg.): Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Bern: Lang, 1985. S. 137-152. S. 137.
[38] Wolfgang Ritscher: Schnitzlers Dramatik und der Kino. In: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 109-111. S. 110.

> Auch spürt man hie und da einen wählerischen Geschmack in der Anordnung der Kinoszenen, und kann auch einen gewissen Hang zur Zurückhaltung, zur Dämpfung alles Übertriebenen feststellen.[39]

Die letzten zwei zitierten Sätze sind auf Schnitzlers Filmarbeit bezogen festzuhalten. Schnitzler fordert folgerichtige und aus sich selbst heraus verständliche Bilder. Dieses Prinzip hat er der Bearbeitung seines Entwurfs und des Films zugrunde gelegt, wie Ritscher konstatiert:

> Die Handlung hält sich mit großer Genauigkeit und nur wenigen geringfügigen Ausnahmen, die durch die Natur der Darstellungsart bedingt sind, an das dramatische Vorbild. Die tatsächlichen Begebenheiten des Bühnendramas werden nackt und ungeschminkt durch das Bild wiedergegeben. Aber auch nur diese reinen Tatsachen sind der Inhalt des Films.[40]

Besondere Beachtung in seiner Kritik schenkt Ritscher dem Schluss des Films und dem tragischen Ende von Christine, deren „Tod im Kino eben nicht mehr verständlich (ist), sondern man fühlt deutlich, daß sie stirbt, um Gelegenheit zu einem möglichst rührseligen Schluß'tableau' zu geben."[41]

3.2 „Der junge Medardus" 1923

3.2.1 Vor der Verfilmung (1919–1923)

„Mit O. Burgtheater. 25. Vorstellung Medardus. Wieder total ausverkauft. Noch nicht erreichter Record des Burgtheaters." (TB, 21.3.1911, 4, 227f.).[42] Dieser Erfolg macht

---

[39] Ebd.
[40] Ebd.
[41] Ebd. S. 110f. Eine Aussage, die im 5. Kapitel erneut aufgegriffen wird, da sie im Hinblick auf Schnitzlers verschiedene Möglichkeiten für den Schluss und seine Präferenz aussagekräftig ist.
[42] Die "Dramatische Historie in einem Vorspiel und fünf Akten" wird 1910 im Burgtheater uraufgeführt und zählt zu den damals erfolgreichsten Produktionen. Reinhard Urbach: Schnitzler-Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler, 1974. S. 181-184. Nach der Premiere vor ausverkauftem Haus wird Schnitzler 30 Mal auf die Bühne gerufen; in seinem Tagebuch notiert er „das Gefühl eines Riesenerfolgs." (TB, 25.11.1910, 4, 196). Nicht nur auf der Bühne stellt sich dieser Erfolg ein. Bereits einen Tag nach der Premiere druckt Schnitzlers Verlag neue Auflagen: „Fischers zum Thee. Sie kamen aus Berlin zur Première. - Er muß schon 5 neue Auflagen drucken, nach den 3, die vor wenigen Tagen erschienen sind." (TB, 25.11.1910, 4, 196).

die Filmindustrie auf Schnitzler aufmerksam, als einen Autor, der zwar literarisch anspruchsvolle, für ein Massenpublikum jedoch vermarktbare Stoffe bieten konnte.[43] In den Jahren 1919 und 1920 wird Schnitzler mit einer Welle von Angeboten zu einer Verfilmung des „Medardus“ überhäuft: „Nm. Hr. Perger, vom Sascha Film, wegen Medardus.“ (TB, 14.3.1919, 6, 238), „(...) Bei Heine im Burgth.; in der Filmsache. Er bat um Aufschub.“ (TB, 16.3.1919, 6, 238), „Nm. Frl. Jenbach, von der Oest. Kinofilm Ind. Ges. - wegen Verfilmung Medardus.“ (TB, 26.6.1919, 6, 266f.), „Nm. Hr. Porges (Saschafilm) in Angelegenheit des Medardus.“ (TB, 28.6.1919, 6, 267). Mit den Filmproduzenten der Firma Projectograph nehmen die Gespräche eine konkretere Form an:

> Hr. Stern, Praes. des Verb. der Film Ind., und ein Fabriksdirector Deutsch;- wegen Verfilmung des Medardus. Dilatorisch, wegen Amerika. Aber die Summen, die durch die Luft fliegen! Bedeuteten sie nur noch was!– Interessant wie in den letzten 3 Jahren der „Marktwerth“ und die internationale Geltung meines Namens gestiegen ist. (TB, 26.1.1920, 7, 16).

Schnitzler kommentiert bereits wenig später stattfindende Vertragsgespräche „in Filmsache Medardus“ mit der Notiz „günstige Aussichten“. (TB, 4.2.1920, 7, 18). Es kommt zu einem Vertragsabschluß, Schnitzler ist für das Drehbuch vorgesehen und bereits einen Tag später beginnt er mit der Bearbeitung des Films. „Nm. beschäftigt mit Medardus, zu Filmzwecken. Notizen für den Anfang. Angeregt.“ (TB, 5.2.1920, 7, 19). Während der gesamten Entstehungszeit des Drehbuchs, an dem er vom 5.

---

[43] Obwohl das Stück mit seinen 6 Akten, 17 Szenenwechseln, 13 verschiedenen Schauplätzen und einem dramatischen Zeithorizont von 7 Monaten keineswegs einfach zu verfilmen scheint. Es beginnt mit Napoleons Armee, die 1809 im Anmarsch auf Wien steht. Die jungen Bürger der Stadt machen sich mit großer Begeisterung für ihre Rekrutierung bereit. Unter ihnen ist der junge Medardus Klähr, der mit besonderem Feuereifer gegen die Franzosen ziehen will, da sein Vater während der französischen Belagerung 1805 starb. Seine Schwester Agathe liebt François, Sohn des Herzogs von Valois, der als Verwandter des hingerichteten Louis XVI aus Frankreich fliehen musste und in Wien Asyl gewährt bekam. François hält zwar bei Frau Klähr um die Hand Agathens an, weiß aber, dass sein Vater niemals in die Heirat mit einer Bürgerlichen einwilligen würde. Die Situation scheint ausweglos: noch am selben Abend sucht das Paar den gemeinsamen Tod. Auf der Beerdigung sieht Medardus Helene von Valois, die Schwester von François. Er beschließt einen persönlichen Rachefeldzug gegen die Herzogsfamilie: er will Helene verführen, um den Tod der Schwester zu rächen. Seine Rachepläne nehmen eine Wendung, als er selbst Helene verfällt. Helene, die in der Zwischenzeit den Marquis von Valois, der Ansprüche auf den französischen Thron erhebt, geheiratet hat, will Medardus für ein Attentat auf Napoleon gewinnen. Als Medardus aber Helene für die heimliche Geliebte Napoleons hält, ersticht er sie an der Treppe vor dem Schloss Schönbrunn.
Er wird inhaftiert. Als sich herausstellt, dass Helene selbst nach dem Leben Napoleons getrachtet hat, soll Medardus als ”Retter des Kaisers der Franzosen” freigelassen werden. Als er sich weigert zu schwören, von seinen Racheplänen gegen Napoleon abzulassen, wird er erschossen.

Februar bis zum 8. März arbeitet,[44] hält er engen Kontakt zu der Produktionsgesellschaft.

> Im Projectograph Büro. Besprechung mit den Herren Stern und Deutsch, sowie Michel. Geschäftliches und Künstlerisches. Die Schwierigkeiten des Unternehmens. (TB, 7.2.1920, 7, 19).

Am 19. Februar 1920 findet im Projectograph Büro eine weitere Besprechung statt, Schnitzler spricht über den Filmvertrag und über die vertragliche Ausgestaltung. Der Schriftsteller Robert Michel (1876-1957) besucht Schnitzler am 22. Februar 1920. Vier Tage später berichtet Schnitzler über einen Besuch in Filmangelegenheiten „Medardus“.

> „Vm. beim Maler Carl Hollitzer; mit Michel, der ihn als Beirat für den Med. Film vorgeschlagen. Besitzer einer wunderbaren Sammlung (Waffen, Costüme, Aquarelle) aus der Medardus Zeit – für die ihm eben 5 Millionen angeboten wurden. Er zeigte mir vieles, auch eigne Bilder, und Caricaturen (Kriegspressequartier); zeigte sich in dem Stück sehr bewandert und ist begeistert für die bevorstehende Arbeit. (...) Wir gefielen einander und verstanden uns gut.“ (TB, 26.2.1920, 7, 25).

Zwei Tage später: „Beim Maler Hollitzer.- Michel; die Herren Stern, Deutsch und Reichert; - Besprechung. Die Sammlung imponierte sehr. H. wird die künstlerische Leitung des Films übernehmen.“ (TB, 28.2.1920, 7, 26).
Die erste Fassung beendet Schnitzler am 8. März 1920 und überarbeitet diese in den Folgetagen.[45] Am 15. März 1920 finden Vertragsverhandlungen statt, das „Vertragsprotokoll“ wird wenig später im Tagebuch erwähnt (TB, 30.3.1920, 7, 38). In der Zwischenzeit stellt Schnitzler seinen Entwurf vor, der „vorläufig“ als zu lang eingestuft wird:[46] „Nm. Michel, Hollitzer; die Directoren Deutsch und Stern; - las meinen Med. Film. Vorläufig zu lang (für sechs Abende sagten die Filmdirectoren); Michel übernimmt die dramaturg. Bearbeitung." (TB, 20.3.1920, 7, 35). Der Entwurf Schnitzlers umfasst 153 Seiten und enthält bereits die vorgesehenen und zum Teil

---

[44] „Nm. weiter am Film“ (TB, 6.2.1920, 7, 19), „Nm. am Film“ (TB, 7.2.1920, 7, 19), „Vm. dict. Med. Film, geht ganz gut.“ (TB, 13.2.1920, 7, 21). Die Eintragung „Dict. Med. Film“ findet sich schließlich an fast jedem Tag: TB, 15. 2.; 16.2.; 18.2.; 20.2., 21.2.; 23.2.; 25.2.; 27.2.; 28.2.; 3.3.; 4.3.; 6.3. S. 22-30.
[45] Am 8. März 1920 notiert Schnitzler in seinem Tagebuch: „Dict. Med. Film vorläufig zu Ende“, am 9. März: „Nm. Med. Film, Correcturen etc.“
[46] Film-Drehbuch, pag.: 3-153. Maschinenschrift mit Korrekturen. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 55. Die Aussage von Fritz, „Die Arbeit ist uns aber nicht erhalten geblieben.“, stellt sich dementsprechend als falsch heraus. Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 18.

wörtlich aus der Vorlage entnommenen Zwischentitel.[47] Das Manuskript beinhaltet detaillierte Regieanweisungen darüber, wie sich die Personen im Raum zu bewegen haben, Einzelbilder, Gesten und Mimik werden von Schnitzler festgelegt. Gespräche, wie die Einführungsszene mit der Beschreibung der Ausgangssituation, Massenauftritte und Schlachtszenen werden im Film in Bildern verarbeitet.[48] Daneben wird Schnitzler mit den Produktions- und Aufnahmeverhältnissen vertraut gemacht:

> Dir. Stern holt mich ab, Auto, Film Atelier; wohne einigen Aufnahmen zu einem Draga-Maschin Film bei; Hauptm. Loewenstein zeigt mir die Einrichtung der Fabrik; ich lerne einige Filmer kennen, Frl. Sonja; (...). (TB, 14.4.1920, 7, 43).[49]

Die Arbeiten am „Medardus“ Film verzögern sich von Seiten der Projectograph. Trotz Vorarbeiten und Vorbereitungen scheitern die Verhandlungen. Schnitzler berichtet von weiteren Besuchen[50] und noch im Dezember 1920 wird über Fragen wie „Inscenirung, Besetzungsfragen. Herterich wahrscheinlich Regisseur“ (TB, 14.12.1920, 7, 116) gesprochen; Schnitzlers abschließendes Urteil über die

---

[47] Zur „Kommerzialisierung und Popularisierung im *Medardus*-Drehbuch“ siehe: Bachmann: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. S. 99-130. „Die 13 Schauplätze des Dramas werden durch insgesamt 70 Film-*locations* ersetzt, (...) Stellt man eine solche syntaktische Einheit mit einer intendierten Film-Einstellung gleich, ergibt sich eine Gesamtzahl von 1571 Einzelaufnahmen; bei einer angenommenen Durchschnittslänge von 8 Sekunden pro Einstellung lieferte Schnitzler damit die Grundlage für eine Spieldauer von insgesamt 210 Minuten.“ S. 99f. Bachmann geht ausführlich auf Schnitzlers Einsatz von Zwischentiteln ein. „Klassifiziert man die 1571 ‚Einstellungen’ des Skripts grundsätzlich in ikonische und sprachliche Zeichen, ergibt sich eine Verteilung von 1392 (88,6%) ikonisch gegenüber 179 (11,4%) sprachlich.“ S. 101.

[48] Im Filmmanuskript kommt beispielsweise François in das Haus von Franziska Klähr, um seine Liebe zu ihrer Tochter Agathe zu bekunden; der Zuschauer weiß bereits, dass die Eltern von François der Verbindung mit einer Bürgerlichen nicht zustimmen. „François tritt ein. Allgemeine Bewegung. Agathes angstvoll fragender Blick. François streckt Medardus die Hand entgegen. Medardus zögert. / François: Medardus mein Bruder. / Medardus ergreift seine Hand. François wendet sich zu Frau Klähr. / François: Erlauben Sie mir, Ihnen die Hand zu küssen, der Mutter meiner Agathe. / Küsst ihr die Hand. Bewegung der Andern. (...) François auf Agathe zu, deren Gesicht Ungewissheit, Freude, Angst verrät. François spielt weiter den Heitern.“ Film-Drehbuch, pag.: 3-153. Maschinenschrift mit Korrekturen. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 55. S. 12.

[49] Schnitzler interessiert sich für die Filmwelt. Er sieht sich nicht nur das Studio an, sondern ist auch bei Außenaufnahmen dabei. „Mit Direktor Stern im Auto zur Rotunde. Filmaufnahmen für die Draga Maschin, Volksfest und Krönung. Zufallspublikum, der Arbeiterrat erhob idiotischen Einspruch dagegen, dass unter den zahlreichen Flitterchen und Fähnchen sich auch schwarzgelbe befanden. Man gab ihnen nach theoretisch und die Fahnen blieben wie sie waren. Hauptmann Löwenstein hin- und hersprengend. Ganz amüsant, aber etwas ermüdend.“ (TB, 3.5.1920, 7, 48).

[50] „Robert Michel besucht mich in Filmangelegenheiten.“ (TB, 8.5.1920, 7, 49), „Director Arthur Stern, in Filmangelegenheiten“ (TB, 20.5.1920, 7, 53), „Director Stern, in Filmangelegenheiten (Medardus); ich gehe dann mit ihm und seiner Frau im Türkenschanzpark und Umgebung spazieren.“ (TB, 16.7.1920, 7, 71).

Schwierigkeiten der Verfilmung und Direktor Sterns Nachlässigkeit ist schließlich vernichtend:

> Mit Michel bei Director Stern. Schwierigkeiten der Medardus Verfilmung;- die vielen Napoleon-Films, die uns (dank der Lässigkeit Sterns) zuvorgekommen etc.;- ich erkläre keinen Werth mehr darauf zu legen; Stern acceptirte gern, (...). (TB, 15.2.1921, 7, 144).

Schnitzler hat es nicht unterlassen, auf „das immer häufigere Auftauchen von Napoleons und Schönbrunner Verduten in neueren Film (...) für unser gemeinsames Projekt als nicht sehr förderlich“[51] aufmerksam zu machen.[52] Den Brief an Direktor Stern beendet er mit dem Satz: „Schade, dass wir nicht früher angefangen haben; meine Schuld ist es nicht.“[53]

3.2.2 Die Verfilmung des „Medardus“ durch die „Sascha Film“

Im April 1922 wird erneut über den Plan zur Verfilmung des „Medardus“ gesprochen, diesmal interessiert sich die Filmgesellschaft „Sascha“ aus Wien für den Stoff. „Generaldir. Preßburger (Sascha Film) mit Herrn Klinenberger (...); wegen Medardus Film. Längre Unterredung.“ (TB, 13.4.1922, 7, 299), zwei Tage danach notiert Schnitzler „Las den Med.-Film durch.“ (TB, 15.4.1922, 7, 300). 1923 entsteht in Wien Schnitzlers erste Arbeit für den österreichischen Film.[54] In dem Brief Schnitzlers an Generaldirektor Pressburger vom 18. April 1922 besteht er nochmals auf die vereinbarten Bedingungen für das „alleinige Selbstverfilmungsrecht für meine

---

[51] Brief an Herrn Direktor Stern, 8.11.1920. Mappe 564, Marbach.
[52] „Es ist bald ein halbes Jahr her, dass ich Ihnen die Skizze zur Filmbearbeitung des ‚Medardus’ übergeben habe und Sie, resp. Direktor Deutsch versprachen mir sowohl an Herrn Major Michel als an mich je eine Abschrift senden zu lassen. Insbesondere Major Michel benötigt diese Abschrift dringend zur Anfertigung des Szenariums, eine Arbeit, die jedenfalls 4 Wochen in Anspruch nehmen dürfte. Es ist mir unverständlich, dass auch in dieser Richtung aufgeschoben und Zeit versäumt wird. Auch schiene es mir höchste Zeit (wenn Sie überhaupt noch ernstlich an den ‚Medardus’ denken), über gewisse wichtige Besetzungsfragen ins Reine zu kommen.“ Brief an Herrn Direktor Stern, 8.11.1920. Mappe 564, Marbach.
[53] Brief an Herrn Direktor Stern, 8.11.1920. Mappe 564, Marbach.
[54] Eine detaillierte Inhaltsangabe des Films („Der junge Medardus – Film. Sascha-Filmprogramm, Wien 1923“) in: Bachmann: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. S. 14-16. Auf Basis von zum Teil bis heute unveröffentlichtem Quellenmaterials zeichnet Bachmann die Entstehung dieser Filmproduktion vom Drama über das Drehbuch bis hin zur Verfilmung nach. Dabei werden Schnitzlers Haltung zum Kino und seine Drehbucharbeiten ebenso beleuchtet wie die Bedeutung des Stummfilmschaffens für die späteren Meisterwerke von Michael Curtiz. Bachmann promovierte am Girton College, Cambridge/England mit einer zu dem vorliegendem Text verkürzten Arbeit über die Verfilmung von Schnitzlers „Der junge Medardus“.

dramatische Historie ‚Der junge Medardus' auf die nächsten zehn Jahre."[55] Die „Sascha" erwirbt das alleinige Selbstverfilmungsrecht unter der Bedingung, dass Schnitzler eine „Anerkennungssumme von DM 65.000 bei Abschluss des Vertrages"[56] sowie zusätzlich Tantiemen aus dem Verkauf oder Verleih des Films in Österreich und im Ausland beziehen soll. Schnitzler legt fest, dass die Dreharbeiten „bis 31. Dezember 1922 begonnen und (...) spätestens bis 30. Juni 1923 fertig gestellt" sein müssen, ansonsten fällt das Urheberrecht an ihn zurück, er wünscht Mitspracherecht bei Besetzung und Inszenierung und ein von ihm „angefertigtes für Filmzwecke zu benützendes Szenarium wird der Sascha zur Verfügung gestellt."[57] Weitere Unterredungen und die Konkretisierung des Vorhabens finden bald darauf statt:

> Z.N. Direktor Preßburger, Dramaturg Vajda, Regisseur Kertész, Klinenberger. Besprechung des Med. Film. Gute Vorschläge Vajdas. Besetzungsfragen. - Wir saßen bis nach Mitternacht unten auf der Terrasse. Es war recht anregend. Später kam Heini dazu (der vielleicht auch eine kleine Rolle kriegt). (TB, 1.6.1922, 7, 313f.).

Schnitzler erwähnt in seinem Tagebuch keine weiteren Verhandlungen über einen Vertragsabschluß. Man kann dementsprechend davon ausgehen, dass seine Bedingungen, die er in dem zitierten Brief an Pressburger vom 18. April 1922 stellt, erfüllt werden. Das Anbieten einer Filmrolle für Schnitzlers Sohn zeigt das große Interesse der Filmgesellschaft, sich Schnitzlers Wohlwollen und seine aktive Beteiligung an dem Film zu sichern. Schnitzler soll von der Qualität der Filmproduktion überzeugt werden und wird vertragsgemäß in die Vorbereitungen mit einbezogen. „Nm. V. L. abgeholt, in die „Sascha". Preßburger, Klinenberger, Reg. Kertész' und die Kunst Vakonyis zu beweisen. - Manches gute, vieles Kitsch. -" (TB, 30.5.1922, 7, 313). Ein weiterer Besuch ist für den nächsten Tag geplant:

> Klinenberger holt mich im Auto – wir holen V. L. und fahren Laaerberg; Sascha Terrain. Bauten für Sodom und Gomorrha. Aufnahmen. Kertesz (Regisseur); Preßburger, der junge Slezak. Eine sonderbare Welt. Phantastik, Energie, Hochstapelei, Fleiß, Verschmiertheit, Zeitvertrödlung,

---

[55] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Filmgesellschaft, 18.4.1922. Mappe 469, Marbach.
[56] Ebd.
[57] Ebd. Bei dem Drehbuch, das Schnitzler zur Verfügung bereitstellt, handelt es sich wahrscheinlich um seinen Entwurf von 1920.

> Parvenuetum;... und dabei immer wieder Elemente von Kunst und Industrialismus, die Respekt einflößen...- (TB, 31.5.1922, 7, 313).

Die Skepsis, die sich hier artikuliert, bestimmt Schnitzlers Verhältnis zum Medium Film. Für ihn haftet der Welt des Kinos eine gewisse Unwirklichkeit an, gleichzeitig übt sie eine ungeheure Anziehungskraft auf ihn aus. Der Dramaturg Vajda erarbeitet in den folgenden Wochen eine aktuelle Drehbuchfassung, die Schnitzler im Juli zur Begutachtung vorgelegt wird. „Lese daheim noch das Vajdasche Filmscen. Medardus zu zwei Dritteln.“ (TB, 11.7.1922, 7, 326). Schnitzler ist mit einigen Ausführungen des Drehbuchs nicht einverstanden. „Las den Med. Film zu Ende, der später unerträglichsten Kitsch enthält.“ (TB, 12.7.1922, 7, 326). Am nächsten Tag berichtet er von einer Regiebesprechung. „Z. N. Gen.d. Preßburger und Kertesz Regisseur; wir besprechen das Medardus Scenarium.“ (TB, 13.7.1922, 7, 327). Im Tagebuch erwähnt Schnitzler keine weiteren Treffen, später berichtet er jedoch, er „habe damals an mehreren Regiebesprechungen teilgenommen“.[58] Die Dreharbeiten beginnen im Juli 1922, worüber Schnitzler offenbar nicht informiert wurde:

> Specht erzählt von Salzburg; - u.a. daß er im Med. Film, der (alles mir total unbekannt) zum Theil in Salzb. aufgenommen wird – plötzlich als Herzog v. Enghien – erschossen worden sei. (TB, 26.8.1922, 7, 346).[59]

Von einigen ihm später vorgeführten Aufnahmen aus dem Film, ist er dann „angenehm überrascht“.[60] Wenig später wird die Sequenz mit Schnitzlers Sohn Heinrich, der einen „Freund des Medardus“ spielt, aufgenommen.[61]
Schnitzler besucht die Außenaufnahmen des „Medardus“ Films und besichtigt die Kulissenbauten. „Mit Klinenberger Laaerberg im Auto – die Bauten zum Medardus (Häuser, Karlskirche, Burgthor, Basteien etc.); sehr interessant. -" (TB, 11.11.1922, 7, 379).[62] Walter Fritz gibt einen Einblick in die Dreharbeiten:

---

[58] „Eine Schnitzler-Premiere im Film“, Neue Freie Presse, Nr. 21218, 5.10.1923. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 198.

[59] Dieser Vorfall belegt, dass Schnitzler Eingriffe in sein Werk weder verhindern konnte, noch in einigen Fällen überhaupt Kenntnis davon nehmen konnte.

[60] „Nm. ‚Sascha'. Ließ mir einige Med.-Bilder vorführen, war angenehm überrascht. Klinenberger, Regisseur Kertesz (mit Lampenfieber).“ (TB, 16.10.1922, 7, 367).

[61] „Heini erhält seinen Ruf für morgen Med. Film;“ (TB, 24.10.1922, 7, 370). Am 5. November bekommt Schnitzler auch diese Bilder zu sehen. „Heini's Filmbilder (Freund des Medardus).“ (TB, 5.11.1922, 7, 376).

[62] Die „Sascha“ hatte sich eng an Schnitzlers Bühnenanweisungen gehalten und große Teile von Alt-Wien mit hoher Realitätstreue rekonstruiert. Der für Schnitzler starken Äußerung „sehr interessant“ zufolge, beeindrucken die Kulissen ihn nachhaltig. Weitere Besuche finden statt. „Mit Frau Askonas

Gemeinsam mit den Architekten Julius von Borsody und Arthur Berger gestaltete der Regisseur einen Monumentalfilm mit im Atelier nachgebauten Wiener Stadtteilen, mit Schlachtszenen und Kostümgroßeinsatz (im Stile der napoleonischen Zeit) vor einer nächtlichen Wien-Kulisse, in Schönbrunn, im Gefängnis und in einer gotischen Kirche.[63]

Die Fertigstellung des Films zieht sich hin. Am 14. Juli 1923 bekommt Schnitzler eine Vorführung des ersten Rohschnitts zu sehen, mit dem er bis auf die Zwischentitel einverstanden ist:

Sascha; man führte mir den Med. Film vor. Direktor Schnek, Dramaturg Bachrach. Die „Titel" zum großen Theil furchtbar; viele schöne Aufnahmen; die ganze Durchführung nicht übel; einige gute schauspielerische Leistungen. War den übrigen Theil des Tages mit Correctur der Titel beschäftigt; (...). (TB, 14.7.1923, 8, 68).

Sowohl die Darsteller, als auch die Regie beeindrucken Schnitzler und das Ziel der Filmgesellschaft, Schnitzlers Wohlwollen und seine Zustimmung, ist erreicht. Die Gelegenheit zu Veränderungen und Verbesserungen ist damit ebenfalls gegeben; Schnitzler beginnt unmittelbar nach der Vorführung mit Korrekturen. Dabei gilt seine Hauptkritik weiter den Zwischentiteln, die man offenbar nicht von seinem Skript übernommen hat. Zwei Tage später hat er eine Besprechung mit dem dramaturgischen Berater der „Sascha", Jaques Bachrach, der die Aufgaben von Ludwig Klinenberger übernommen hat. „Nm. Dr. Bachrach (Sascha), Med. Film Aenderungen." (TB, 16.7.1923, 8, 68). Schnitzler begleitet intensiv das Filmprojekt, ausführlich notiert er beispielsweise seinen Ärger über einige „albernen Sachen im Film":

Träume, daß Heini von Napoleon zum Tode verurtheilt war; aber begnadigt wurde; ich frage Heini, wie er in der Nacht vorher geschlafen – er sagt: ganz gut. Ich bin empört über Napoleon und erkläre, daß er absolut kein großer Mensch sei!- (Deutung: Medardus Film! Identificirung Heini's mit Medardus. Meine Erbitterung gegen Napoleon: Aerger über die albernen Sachen im Film. (TB, 18.7.1923, 8, 69).

---

und Kolap im Auto Laaerberg. Wegen trüben Wetters keine Aufnahme. Mit Kertesz und Klinenberger durch die Altwienerstadt gewandert." (TB, 4.5.1923, 8, 49).

[63] Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. S. 108.

In einem Brief an Sohn Heinrich berichtet er von dem Traum und kommentiert seine Gedanken und Gefühle, die sich auf die Verfilmung beziehen:

> Nachwirkungen des Med. Films, der mir neulich vorgeführt wurde und in dem Napoleon ganz besonders läppische Dinge (gedichtet von Vajda und Kertesz) in den Mund gelegt werden; (...) In dem Traum klingt ferner nach mein Vorschlag, den überflüssigen Herzog von Enghien (Richard Specht) aus dem Film herauszustreichen – und mein Aerger, daß u.a. auch die paar Meter, in denen du als Freund des Medardus auftrittst, weggefallen sind. Ich will sie wiederherstellen lassen (...) Der Film ist gut, aber nicht so gut, als er sein könnte; den Text hab ich fast Wort für Wort ändern müssen; morgen hab ich mit Kertesz eine Zusammenkunft, weil ich womöglich noch einige Bildaenderungen, resp. Neuaufnahmen wünsche. Besonders der Schluß, - sowohl die Ermordung der Prinzessin als die Scene Napoleon – Medardus sind ganz verhaut.[64]

Schnitzler bearbeitet intensiv den Rohschnitt und schlägt einige Änderungen vor, die von der Filmgesellschaft berücksichtigt werden: der Film wird umgeschnitten, mit neuen Szenen versehen und die Zwischentitel werden nach Schnitzlers Wünschen verändert.[65] Dabei nimmt Schnitzler sowohl Einfügungen als auch Streichungen mehrerer Passagen vor:[66]

> 162 und 163 sollten fortfallen. Weder ist die neuerliche Vision des Todes von Medardus Vater, noch die Hinrichtung des Herzogs von Enghien notwendig, die übrigens viel zu schnell vorübergeht, um überhaupt vom Publikum verstanden zu werden. Es liegt auch kein Grund vor hier die Grausamkeit Napoleons zu betonen.[67]

Schnitzlers Kommentar zu der von ihm vorgeschlagenen Streichung lässt sein ausgeprägtes Verständnis für den filmischen Ablauf und seine reichen Erfahrungen als Kinobesucher erkennen. Er merkt Szenen an, die den Handlungsablauf für den Zuschauer erschweren oder nicht verständlich machen. Dabei versucht er, überflüssige Szenen und Titel zu streichen, damit die Handlung kurzweilig und nachvollziehbar bleibt, an anderen Stellen schlägt er Einfügungen vor:

---

[64] Brief an Heinrich Schnitzler, 18.7.1923. Briefe II. S. 318.
[65] Zum Film-Drehbuch, „Änderungen zu den Titeln“, pag.; 1-10, S. 11 doppelt, Maschinenschrift. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 55.
[66] Eingefügt wird beispielsweise Bild 152a, S. 6. Insgesamt verändert Schnitzler 89 von 220 vorliegenden Zwischentiteln. Er streicht sieben Passagen, fügt dem Skript allerdings die gleiche Anzahl Zwischentitel zu.
[67] Zum Film-Drehbuch, „Änderungen zu den Titeln“. S. 6. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 55.

> 205. Hier scheint es mir unerlässlich, dass ein Titel eingefügt werde, aus dem hervorgeht, dass Medardus Helene für die Geliebte Napoleons hält. Das könnte geschehen während man Helene die Treppe hinaufgehen sieht. Irgend jemand, der der Auffahrt beiwohnenden Leute könnte, von Medardus gehört, eine Bemerkung machen. Ob hierzu eine neue Aufnahme notwendig, weiss ich nicht.[68]

Andere Szenen möchte Schnitzler komplett verändern: ein Gespräch zwischen Medardus und dem Kaiser soll beispielsweise nicht im Kerker, sondern in einem Kabinett des Kaisers stattfinden.[69] Napoleon, der in dem Schauspiel im Gegensatz zu der Verfilmung nicht als Person dargestellt ist, rückt sehr viel mehr in den Vordergrund und ist präsent. Persönlich begibt sich Napoleon in das Gefängnis, um mit Medardus zu sprechen. Dieser beharrt - wie in der Vorlage - auf seiner Absicht, Napoleon zu töten und wird wegen „versuchten Mordes an des Kaisers von Frankreich geheiligter Majestät" erschossen.[70] Das Schlussbild kommentiert Schnitzler kritisch. Die Hochzeit von Napoleon und Maria Louise ist seiner Ansicht nach „vollkommen unmöglich", da die Heiratsabsichten Napoleons durch die Filmhandlung nicht nachvollziehbar oder vorher angedeutet werden: „Das Bild bleibt ganz unverständlich und ist als Abschluss in jedem Fall abzulehnen."[71] Schnitzler kritisiert dabei nicht nur die Filmhandlung, sondern macht Verbesserungsvorschläge, die sich auf die Perspektive der Zuschauer bezieht. Für das Schlussbild schlägt er die freudige Stimmung des Volkes aus Anlass des Friedensschlusses vor. „Es wäre auch ein Titel einzufügen: ‚Am   Oktober 1809 wurde der Friede geschlossen'. Dann eventuell das Bild: Vor der Karlskirche."[72]
Schnitzler präzisiert in einem Brief an die „Sascha" seine Vorstellungen von dem Schlussbild:

> Schluss Irgendetwas was den Frieden andeutet. Aber nicht die Hochzeit Napoleon-Maria Louise nachdem im Film weder von den Heiratsabsichten Napoleons, noch von der Existenz der Maria Louise überhaupt etwas zu sehen war. Am besten: Unterzeichnung des Friedens, Friedensglocken, Volksfest, eventuell im Prater.

[68] Ebd. S. 9.
[69] Ebd. S. 10.
[70] Arthur Schnitzler. Die Dramatischen Werke. Bd. 2. S. 214.
[71] Zum Film-Drehbuch, „Änderungen zu den Titeln". S. 11. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 55.
[72] Ebd. Schnitzler lässt vor der Angabe „Oktober 1809" Platz für eine nachträgliche Eintragung.

> Die hochmütig-mörderischen Hände müssen einmal in Grossaufnahme zu sehen sein.[73]

Die Forderung nach einer Grossaufnahme unterstreicht Schnitzlers praktische Umsetzung filmtheoretischer Überlegungen und den Blick für filmtechnische Mittel wie Grossaufnahme, Blickwinkel und Effekte. Die Lektüre von Schnitzlers Filmbearbeitung des „Medardus“ macht deutlich, dass er – vor allem im Vergleich zum „Liebelei“ Film – die filmischen Erzähltechniken kritisch reflektiert und effektvoll einzusetzen weiß. So kontrastiert er im Anfangsteil des Drehbuchs durch eine Parallelmontage die herzögliche Welt der Valois mit der bürgerlichen Sphäre um Medardus und damit das öffentliche und das privaten Milieu.
Von der Seite der Verleiher werden Änderungswünsche ausgesprochen, die Schnitzler selbstbewusst als „albern“[74] verwirft:

> Frankreich wünscht angeblich Aenderung in dem Sinn, dass Medardus Klähr begnadigt wird. Umso unsinniger als der Tod des Medardus Klähr (resp. seines Urbilds) historisch beglaubigt ist. Napoleon tut ja sein Möglichstes, um Medardus Leben zu retten.
>
> Hingegen ist die von mir niemals gewünschte Hinrichtung des Herzogs von Enghien vollkommen überflüssig, auch auf die Wiederholung der Vision des Todes von Medardus Vater ist zu verzichten.
>
> Die angebliche amerikanische Forderung, dass die Prinzessin Medardus heiraten soll ist vollkommen indiskutabel. Dann müsste überhaupt ein anderes Filmstück geschrieben werden. Falls aus materiellen Gründen darauf eingegangen würde, sähe ich mich genötigt, publizistisch dagegen Stellung zu nehmen. In einer ganzen Reihe neuer amerikanischer Films habe ich gesehen, dass das Publikum auch geneigt ist, logische, vernünftige und ernsthaft endende Handlungen im Film zu ertragen.[75]

Vergleicht man Schnitzlers Drama und den daraus entstandenen Film, wird deutlich, dass die Motivierung vieler Szenen des Dramas bei der Verfilmung ihre Wirkung verliert.[76] Gerade die Ereignisse um die Person Napoleons dominieren gegen Ende hin zunehmend. Dadurch geht die Verknüpfung privater und politischer

---

[73] Nachlass Schnitzler. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 200.
[74] „Kertesz und Dr. Bachrach; über Med. Film; die albernen Wünsche der amerik. und franz. Bewerber.“ (TB, 19.7.1923, 8, 69).
[75] Nachlass Schnitzler. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 199f.
[76] Zur Interpretation des „Helden“ Medardus in Schnitzlers Stück siehe Perlmann: Arthur Schnitzler. S. 79-83.

Bestrebungen in dem Film verloren. Das äußere Handlungsgerüst tritt zu sehr in den Vordergrund, entscheidende Handlungsmomente des Bühnenstücks werden nicht berücksichtigt. Der Film zeigt nicht die psychologische Seite der Protagonisten, sondern rückt in Szene gesetzte Masseneffekte, zahlreiche Schlachten und Kampfbilder der Belagerung Wiens in den Vordergrund. Die historischen und kriegerischen Vorgänge erhalten im Drehbuch ein deutlich größeres Gewicht als in dem Drama.[77] Dies beeinflusst auch die schauspielerische Darstellung, die statt zu einem feinfühligen Ausdruck zu einer übersteigerten und pathetischen Ausdrucksform führt. Das zeigt sich insbesondere an der Person Napoleons. Seine Begegnung mit Medardus im Gefängnis huldigt lediglich der Sensationslust und nimmt dem Werk die Intention des Dramas, in dem Napoleon nicht als Person auftritt.[78]

Über eine interne Vorführung des Films am 1. August 1923 notiert Schnitzler: „Saschagesellschaft. Neuerliche Vorführung des Med.-Films, mit den Textänderungen, die sich sehr bewährten.“ (TB, 1.8.1923, 8, 72). Schnitzler ist einverstanden mit der Filmfassung und bemerkt mit Freude, dass seine Änderungswünsche und Vorschläge eingearbeitet und umgesetzt wurden.[79] Die Uraufführung wird für den 5. Oktober 1923 angekündigt. Schnitzler notiert dazu: „Eos Spiele; - Pressevorführung des Medardus Films. War mit Heini und Lili (und Wucki) in einer Loge. Er gefiel ausgezeichnet; die letzten ‚Akte scheinen mir verhudelt'; der Schluss (nach meinem) überflüssig." (TB, 5.10.1923, 8, 88).

In der „Neuen Freien Presse“ erscheint zu der Premiere ein Interview über den Film, das Ludwig Klinenberger, mittlerweile Herausgeber der „Neuen Freien Presse“, am 26. September 1923 bei Schnitzler zu Hause führt. Schnitzler bekommt drei Tage danach die Gelegenheit, das Interview zu überarbeiten, das am Tag der Uraufführung zusammen mit Kommentaren des Regisseurs Mihail Kertesz und der

---

[77] Für Bachmann ist die Massenszene zweifellos „die Hauptattraktion, die den Erfolg eines Historienspektakels sicherstellte. Seit *Cabiria* und *Intolerance* gehörten schier unüberschaubare Massenaufläufe zu den Kennzeichen der monumentalen *Großfilme*.“ Bachmann: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. S. 113.

[78] Schnitzler legt seinen Fokus grundsätzlich nicht auf Haupt- und Staatsaktionen, sondern viel mehr auf die Privatsphäre fiktiver Personen, die vor historischer Kulisse agieren. Ein Beispiel dafür ist der "Grüne Kakadu" und die Darstellung der Französischen Revolution, aber auch "Der Schleier der Beatrice", "Der Ruf des Lebens" und "Der Gang zum Weiher" folgen diesem Prinzip und der Überzeugung Schnitzlers, dass individuelle, private Handlungen die Geschichte in mindestens gleichem Maße bestimmen wie politische Ereignisse.

[79] Holger Bachmann geht auf die Punkte ein, in denen die „Sascha“ von Schnitzlers Vorstellungen abweicht. Die von Schnitzler kritisierten „flashbacks“ werden beibehalten – als „Kompromiss zwischen der von Schnitzler eingeforderten Verständlichkeit und der von der *Sascha* gewünschten spektakulären Szene.“ Bachmann: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. S. 170.

beiden Hauptdarsteller, Michael Varkonyi und Agnes d'Ester, erscheint.[80] „Gegen Abend Klinenberger, in Filmsachen, mit Beziehung auf Medardus interviewt mich" (TB, 26.9.1923, 8, 86), „(...), das Klinenberger Interview (mit meinen Correcturen), (...)." (TB, 29.9.1923, 8, 86). Schnitzler bespricht in dem Interview ausführlich seine Eindrücke:

> Ziemlich spät hat den „Medardus" das Schicksal ereilt, das ihm von manchen Seiten gleich nach der Burgtheaterpremiere prophezeit worden ist. Schon damals wurde von einigen Kritikern der „Medardus" (nicht immer in durchaus wohlwollender Absicht) als Kinostück bezeichnet. Oefter schon sollte der „Medardus" verfilmt werden, aber erst die vorjährigen Verhandlungen mit der „Sascha" brachte den Plan zur Reife und Ausführung. Ich habe damals an mehreren Regiebesprechungen teilgenommen und auf die Umwandlung meiner dramatischen Historie in einen Film einen, wenn auch bescheidenen Einfluß genommen. (...) Der Regisseur Kertesz hat mir schon bei anderen Gelegenheiten, insbesondere durch seine Beherrschung der Massen, seine Unermüdlichkeit und Energie nicht wenig imponiert. Man führt mir heute den Film nicht zum erstenmal vor, wie Sie wissen, ich habe ihn auch schon in früheren Stadien gesehen, doch schiene es mir unangemessen, da ich doch ein gewisses Recht habe, mich als Mitautor zu fühlen, mich in positiver oder negativer Weise zu dem Werk zu äußern, so sehr es mich eigentlich verlocken würde, allen Beteiligten auch vor der Oeffentlichkeit all das Freundliche und Herzliche zu sagen, das ich angesichts ihrer Leistungen empfunden habe. (...) Es ist mir natürlich sympathisch, daß die Handlung des Films in der gewandten Bearbeitung Vajdas sich von der des Theaterstückes nicht allzuweit entfernt. Daß der Film auf Napoleon nicht verzichten konnte und durfte, ist ebenso selbstverständlich, als daß das Theaterstück sich davor hütete, die

[80] Der Beitrag von Agnes d'Ester ist in Bezug auf Schnitzler sehr anschaulich. Sie spielt die Rolle der Helene. „Nachdem ein Teil der Aufnahmen gemacht worden war, wurde ich eines Nachmittags in die Sascha eingeladen, um sie zu besichtigen. (...) Plötzlich flüsterte mir ein Hilfsregisseur ins Ohr: ‚Dort, in der Ecke, der Mann mit dem Vollbart, das ist der Dichter Arthur Schnitzler!' Da wurde mir angst und bange. Denn jetzt, das wußte ich, stand ich vor dem Examen. Würde ich es bestehen? Es war mir kein Geheimnis geblieben, daß Schnitzler, der von Agnes d'Ester begreiflicherweise vorher keine Ahnung hatte, nun beurteilen sollte, ob ich für seine Helene v. Valois geeignet sei. Und jetzt erlebte ich wirklich eine große Freude: Schnitzler, der gar nicht wußte, daß auch ich in dem verfinsterten Vorführungsraume saß, spendete der Darstellerin seiner Helene herzliches Lob und sprach in schmeichelhaften Worten seine volle Zufriedenheit aus. Dann wurde es Licht. Jetzt erst stellte mich Kertesz dem Dichter vor, der mir nun viel Liebes sagte. In diesem Augenblicke hatte ich die Empfindung: ‚Jetzt bist du dem Film wirklich verschrieben'." „Eine Schnitzler-Premiere im Film", Neue Freie Presse, Nr. 21218, 5.10.1923. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 199.

überlebensgroße Gestalt des Kaisers gewissermaßen episodisch auftreten zu lassen.[81]

Schnitzler lobt alle Beteiligten und hebt ausdrücklich die gekonnten Massenszenen des Regisseurs Mihail Kertesz hervor. Entgegen seiner früheren Kritik bezeichnet er die Darstellung der Person Napoleons als notwendig und selbstverständlich. In einem Brief am 13. Oktober 1923 an Jaques Bachrach beschreibt Schnitzler den Film als zum „grösseren Teile vorzüglich, der geschäftliche Erfolg dürfte ein sehr bedeutender sein."[82] Er kritisiert nur wiederum den Schluss, dieser wirkt „diesmal noch verhudelter auf mich als vorher."[83] Schnitzler gratuliert Arnold Pressburger „zu dem grossen ‚Medardus'-Erfolg (an dem in nicht geringem Masse beteiligt zu sein mich mit Genugtuung erfüllt)", da Schnitzler erfahren hatte, dass mit dem Film „Eingänge erzielt worden sind, die sich (...) diesmal auf ganz besonderer Höhe halten."[84] Der Film ist so erfolgreich, dass Schnitzler nicht nur zufrieden ist, sondern sogar bereitwillig anbietet, mit der „Sascha" häufiger zusammen zu arbeiten und seine Haltung, keine Original-Drehbücher schreiben zu wollen, überdenkt. „Wenn Sie (...) wegen Verfilmungen andere meiner Werke, eventuell wegen Filmsujets, mich gelegentlich sprechen wollen, so stehe ich gern zur Verfügung."[85]
Die finanzielle Abwicklung und das Einhalten der vertraglichen Vereinbarungen zwischen Schnitzler und der Filmgesellschaft gestalten sich in der Folgezeit jedoch schwierig. In dem Brief vom 15. Oktober 1923 mahnt Schnitzler die zugesicherten Tantiemenzahlungen bei der „Sascha" an. „Dictirt Briefe (...) an Preßburger (Sascha) der sich nicht rührt, um endlich mit Tant.-Zahlung zu beginnen." (TB, 15.10.1923, 8, 90). Am 29. Oktober 1923 bestätigt er den Eingang der eingetroffenen Zahlungen und verweist gleichzeitig auf gewisse Unklarheiten, zu deren Behebung er um eine detaillierte Abrechnung bittet.[86] Diese erhält er nach seinem Tagbucheintrag vermutlich am 2. November: „Stundenlang wach gelegen, in Erwägung der

---

81 „Eine Schnitzler-Premiere im Film", Neue Freie Presse, Nr. 21218, 5.10.1923. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 198f.
82 Brief an Jaques Bachrach, Dramaturg der Sascha-Film Gesell. Baden bei Wien, 13.10.1923. Mappe 277, Marbach.
83 Ebd.
84 Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film Gesell., 15.10.1923. Mappe 469, Marbach.
85 Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 29.10.1923. Mappe 469, Marbach.
86 „Unklar ist mir der Posten von 1000 Dollar resp. 30 für meinen Teil für Oesterreich. Es kann sich hier wohl um keine Pauschalsumme für Oesterreich handeln, sondern jedenfalls um irgend eine Stadt oder Leihanstalt in Oesterreich, die nur ein kleines Gebiet umfasst, und vor allem fehlt hier mindestens Wien selbst, wo ja die Sascha eine Anzahl eigener Theater besitzt (...)." Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 29.10.1923. Mappe 469, Marbach.

ärgerlichen Geschäftbriefe – die ich (...) an die Sascha etc. zu schreiben habe.“ (TB, 2.11.1923, 8, 94). „Früh Dr. Hoffmann; meine Angelegenheiten besprochen. Dictirt Briefe – an die Sascha (die mich mit 30 dollar für Oesterreich abfinden möchte! -) (...) nichts als Ärger über Nachlässigkeiten, Schäbigkeiten, Betrügereien.“ (TB, 3.11.1923, 8, 94). Schnitzler ist verärgert darüber, dass die „Sascha“ ihn mit der Zahlung von 30 Dollar für die Aufführungen in Österreich abfinden möchte. Gleichzeitig kritisiert er die Praxis der Gesellschaft, zum Konzern gehörende Kinos nicht in die Tantiemenberechnung mit einzubeziehen.[87] Zwischen Schnitzlers wiederholten Nachfragen bezüglich der Abrechnungen finden sich immer wieder Hinweise auf die Einspielergebnisse des Films. Er stellt fest, „daß ein einziges dem Sascha-Konzern gehöriges Kino mit dem ‚Medardus’ eine Sonntags-Einnahme von weit über 20 Millionen gemacht hat.“[88] Eine Rolle bei diesen finanziellen Schwierigkeiten spielt sicherlich die sich abzeichnende Filmkrise in Österreich, von der auch die „Sascha“ betroffen ist.[89] Schnitzler bespricht seine Angelegenheiten immer häufiger mit Dr. Hoffmann, seinem juristischen Beistand. „Vm. Dr. Hoffmann. Besprach mit ihm die schwebenden Angelegenheiten (...) Sascha Film;- (...).“ (TB, 12.11.1923, 8, 97)[90] und einige Tage später: „Im Heimfahren Dr. Hoffmann, der indeß Erkundigungen über die S. einzog; und (wie ich von Beginn an vermuthet) schamlosen Betrugsversuchen auf der Spur ist." (TB, 23.11.1923, 8, 99). Das

[87] „Ich hoffe noch immer, dass Wien, wo ein einziges dem Sascha-Konzern gehöriges Kino mit dem ‚Medardus’ eine Sonntags-Einnahme von weit über 20 Millionen gemacht hat, bei jenem Verkauf nicht einbegriffen war.“ Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 3.11.1923. Mappe 469, Marbach.

[88] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 3.11.1923, 28.11.1923. Mappe 469, Marbach. Ausführlich berichtet Kammer über die Nachlässigkeiten und Betrügereien der Filmgesellschaft. Auch die der „Sascha“ zugehörigen Kinos führen Teile ihrer Einnahmen an die Muttergesellschaft ab, was wiederum Tantiemezahlungen an Schnitzler bedeutet. Auch ist Schnitzler mit dem Abzug von Provisionszahlungen an ihm unbekannte Mittelsmänner nicht einverstanden. Er stellt fest, dass der Film – entgegen den Angaben der Gesellschaft – für 2000 und nicht für 1000 Dollar an den Verleih verkauft wurde, was selbstverständlich Auswirkungen auf seinen Tantiemenanteil hat. Vgl. Kammer: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. S. 141.

[89] „Die Inflation zu Beginn der Zwanzigerjahre konnte zwar mit Hilfe einer Währungssanierung in der Folge einer Anleihe des Völkerbundes eingedämmt werden, doch traf die internationale Wirtschaftskrise Ende der Zwanzigerjahre auf eine derartig geschwächte österreichische Wirtschaft, daß sie zahlreiche Unternehmungen und Betriebe in ihren Strudel mitreißen konnte.“ Gerhard Jagschitz: Österreich von 1918 bis 1938. In: Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft. Hrsg. v. der österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung. Nr. 86. 1980. S. 2-5. S. 4. Der Börsenkrach im Frühjahr 1924 zwingt viele Filmgesellschaften dazu, ihre Produktion einzustellen, die „Sascha“ schränkt ihre Produktion stark ein und verlagert Teile nach Berlin.

[90] „Vm. Dr. Hoffmann, Geschäftliches (Sascha)“ (TB, 26.11.1923, 8, 100); „Vm. Dr. Hoffmann. Jurid. Berathung über Sascha, (...).“ (TB, 5.12.1923, 8, 102); „(...) – Dr. Hoffmann; Sascha-Angelegenheit.“ (TB, 12.12.1923, 8, 104).

Misstrauen, das Schnitzler der Gesellschaft entgegen bringt, ist groß und in allen folgenden Kontakten spürbar:

> Oefter schon habe ich mit Verwunderung den Widerspruch beobachtet, zwischen dem grossartigen, geradezu verschwenderischen Gebahren der Filmindustrie, insoweit allgemeine Aufmachung – Regie, Massenaufnahmen, Reklame, künstlerische Durchführung und dergleichen in Frage kommt, und dem eher ablehnenden, gewissermaßen nervös-ängstlichen Verhalten gegenüber den Ansprüchen des Autors der Grundidee selbst in Fällen, wo der Name des Autors und die Filmmässigkeit und Filmfruchtbarkeit des Sujets zu den Erfolgschancen und Verwertungsmöglichkeiten in ganz wesentlichem Masse beitragen oder beigetragen haben. Ohne Unbescheidenheit und bei aller Ihnen bekannten Bewunderung für die Leistungen der S.F.G. glaube ich wohl sagen zu dürfen, dass der „Medardus"-Film solchen Fällen zuzurechnen ist. Und so werden Sie, sehr verehrter Herr Generaldirektor, die Entschiedenheit meiner Stellungnahme gewiss zu würdigen und zu verstehen wissen, die ich nicht nur in meinem eigenen Interesse, sondern auch aus allgemeinen für die Gesamtheit der Autoren bedeutungsvollen Erwägung für geboten erachte.[91]

Schnitzler besteht ausdrücklich auf seine vertraglich festgelegten Ansprüche und reflektiert das grundsätzliche Dilemma, in dem sich ein Autor befindet. Eine Reaktion auf diesen Brief ist nicht erhalten. In der folgenden Korrespondenz erinnert Schnitzler an die noch immer ausstehende Leihgebühr und fordert die Bezahlung und schließt sich dem „freundlichen Vorschlag unsere Meinungsdifferenz einem Schiedsgericht vorzulegen" an.[92] Schnitzler schlägt vor, den „endgültigen Abschluss aller Verrechnungen über sämmtliche Verkäufe und Bruttoeinnahmen" abzuwarten,[93] um diese dem Schiedsgericht vorzulegen, die „Sascha Film" meldet sich daraufhin nicht mehr. Schnitzler mahnt am 24. März die ausstehende Zahlung für den Verkauf des Films nach Frankreich, Italien, Norwegen, Deutschland und Amerika an.[94] Am 5. April 1924 bestätigt Schnitzler den Eingang von Zahlungen aus dem Verkauf des Films nach Schweden; der Film wird in Polen gespielt, was ihm die Gesellschaft nicht

---

[91] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 3.11.1923. Mappe 469, Marbach. Ebenfalls abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 200.
[92] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 22.12.1923, 27.12.1923. Mappe 469, Marbach.
[93] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 7.1.1924. Mappe 469, Marbach.
[94] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 24.3.1924. Mappe 469, Marbach.

mitteilt, Kopien des Films gehen nach Peru und nach Britisch-Indien.[95] Was dazu führt, dass Schnitzler die Gesellschaft ständig überprüfen muss und Forderungen erneut geltend machen muss.[96]

3.2.3 Diese „wunderbare romantische Geschichte" – Reaktionen auf einen „neuen künstlerischen Stil"

Der Regisseur Mihail Kertesz spricht in dem zitierten Interview der „Neuen Freien Presse" über die Chancen des österreichischen Films, der seiner Ansicht nach auch international erfolgreich sein wird, wenn er sich offensiv der Konkurrenz der amerikanischen Filmindustrie stellt:

> Die Leiter der Sascha hat bei der Ausführung ihres Planes die Ueberzeugung geleitet, daß ein Film, der nationale literarische Qualitäten mit großen schauspielerischen Leistungen und allen Errungenschaften der heutigen Filmkunst und Filmtechnik verbindet, auch internationalen Erfolg ernten muß. Neuerdings wird immer wieder der europäischen Filmproduktion die einfache Nachahmung der amerikanischen Filme als Waffe im Konkurrenzkampfe angepriesen. Ich meine aber, wir würden dadurch nichts gewinnen, wohl aber unsere Individualität, das heißt also die Grundlage unseres künstlerischen Schaffens, verlieren. Ich bin überzeugt, die amerikanische Gefahr wird vorübergehen. Nur dürfen wir uns an unserer Eigenart nicht irre machen lassen. Unsere Themen müssen wir aus der Quelle unserer Kunst, aus dem nationalen Gefühl, aus unserer Kultur und aus unserer Individualität schöpfen, wenn wir auch in der Ausführung dieser

---

[95] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 25.4.1924, 21.6.1924. Mappe 469, Marbach. Schnitzler fordert nach wie vor die Übersendung von Vertragsabschriften, damit er die Richtigkeit der Tantiemenberechnungen überprüfen könne. Bachmann geht auf die nationale und internationale Vermarktung des Films ausführlich ein. Vgl. Bachmann: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. S. 224-241.

[96] Dies zieht sich auf die folgenden Jahre noch hinaus. Ende 1925 schreibt Schnitzler: „Die Notiz über die Gerichtsverhandlung über den verfilmten ‚Jungen Medardus', in der Sie sich erboten einen französischen Schriftsteller 7500 Francs für die französische Bearbeitung des Films zu zahlen, veranlasst mich anzufragen, ob von Frankreich überhaupt die Restzahlung schon geleistet wurde und ob überhaupt seit Ihrer letzten an mich gelangten Verrechnung noch irgend welche Beträge, an denen ich zu partizipieren hätte, gelaufen sind. Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Gesellschaft, 24.12.1925. Mappe 469, Marbach. „Durch einen Privatbrief erfahre ich, dass der ‚Junge Medardus' neulich in Brüssel unter dem Titel ‚La Gloire' gespielt wurde. Genannt ist nur der Regisseur Kertesz, mein Name kommt überhaupt nicht vor. In dem Brief heisst es weiter: ‚Im Vordergrund steht die Verherrlichung Napoleons, dementsprechend ist auch der Schluss versöhnlich gestaltet. Nach meinen Aufzeichnungen hat Frankreich und Belgien nur Teilzahlungen geleistet. Wollen Sie vielleicht von Ihrem französischen Vertreter Aufklärung verlangen?" Brief an die Direktion der Sascha-Film-Industrie, 6.3.1926. Mappe 469, Marbach.

Themen dem Gebrauche der technischen Errungenschaften Amerikas uns nicht verschließen. Nur so werden wir imstande sein, unsere Filmproduktion vor dem Untergange zu retten.[97]

Der zentrale Ansatzpunkt der Ausführungen ist die Klassifikation des „Medardus" Films als einen spezifisch österreichischen Film, dem es gelungen ist, einen eigenen Regiestil zu schaffen. Damit entkräftet er das Argument, es fehle dem künstlerischen Film an nationaler Eigenart. Über die künstlerischen Intentionen äußert er sich in demselben Interview:

Ich habe diese wunderbare romantische Geschichte sowohl in Einstellung als auch in Spiel und Beleuchtung ganz entfernt vom drückenden Naturalismus der jetzigen Zeit zu bearbeiten gesucht. Ich war bemüht, die Szenerie in den Rahmen eines ganz neuen künstlerischen Stils zu setzen.[98]

Die Reaktionen des Publikums sind positiv und die Verfilmung wird ein großer Erfolg.[99] Der Filmkritiker und Theoretiker Béla Balázs bespricht die „Medardus" Premiere im Wiener „Tag" - er lobt die Photographie, die Kameraführung und den Regiestil:

Es ist vor allem dieses wunderbare Romantisch – Pittoreske der Bilder. (...) Sie wirken alle wie schöne Reproduktionen von unbekannten Meisterwerken der historischen Malerei. (...) Dieser Film enthält wahrscheinlich das größte und schönste Kriegsgemälde, das bisher die Kinematograhie hergestellt hat.[100]

Der großartige Rahmen erdrücke jedoch das eigentliche Drama. Es fehlt die psychologische Motivierung, das Drehbuch ist nicht stringent genug aufgebaut, was das Verständnis einiger Szenen erschwert:

Was geschah eigentlich in der ersten Liebesnacht des Medardus? Warum will Prinzessin Helene die Hunde auf ihn hetzen? Liebt sie ihn? Oder gebraucht sie ihn bloß als Werkzeug? Wir kennen uns bis zum Schluß nicht aus. (...) Denn wie Helenes Psychologie ungenügend, so ist die Psychologie

---

97 „Eine Schnitzler-Premiere im Film". Neue Freie Presse, 5.10.1923. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 198f.
98 Ebd. S. 199.
99 Zur zeitgenössischen Reaktion und der nationalen sowie internationalen Vermarktung (Verleih und Verkauf) des Films, vgl. die Ausführungen bei: Bachmann: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. S. 224-242.
100 Béla Balázs: Der junge Medardus. In: Der Tag, 9.10.1923. Hier zitiert nach: Béla Balázs: Essay, Kritik 1922 – 1932. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR, 1973. S. 254f.

> des Medardus übermotiviert. Der Mord am Vater und der an dem Onkel und das Vaterland und noch die Eifersucht.[101]

Damit hebt Balázs genau die Punkte heraus, die auch Schnitzler zuvor kritisiert hatte. Seine Änderungsvorschläge bezogen sich auf die psychologische Motivierung, die seiner Ansicht nach in dem Drehbuch und letztlich in dem Film nicht stringent genug behandelt wird – dennoch, die Verfilmung ist ein großer Erfolg und ein Beispiel für eine „gelungene“ Literaturverfilmung.

3.3 Die zweite Verfilmung von „Liebelei“ 1927

Die Premiere zu der zweiten Verfilmung des „Liebelei“-Stoffes findet am 15. März 1927 in Berlin statt. Regie führen Jakob und Luise Fleck, produziert wird der Film von der „Hegewald-Film Deutschland“, das Drehbuch wird von Herbert Juttke und Georg C. Klaren geschrieben.[102]

3.3.1 Der Streit um die Rechte mit der „Nordisk“

Die anlässlich der Verfilmung der „Liebelei“ 1914[103] mit der „Nordisk“ geschlossenen Verträge sind Gegenstand einer Auseinandersetzung, die sich über Jahre hinzieht. Das Problem wird offensichtlich, als sich die „Projectograph-Film“ im Februar 1921 mit Interesse an einer erneuten Verfilmung bei Schnitzler meldet. „Stern (...), will nun Liebelei verfilmen; nach der Nordisk, von der es wohl erst loszueisen sein wird.“ (TB 15.2.1921, 7, 144), er spricht mit Direktor Sternberg und Direktor Stern darüber, wie „man Liebelei von der Nordisk Film freibekommen könne.“ (TB, 18.2.1921, 7, 146). In einem Brief vom 6. März 1921 bittet Schnitzler die „Nordisk“ um Rückgabe des Verfilmungsrechts,[104] was diese mit einem Schreiben vom 11. März ablehnt.[105] Er

---

[101] Ebd. S. 256. Sein Urteil bezüglich des Films endet trotz dieser Kritikpunkte positiv. Zusammenfassend schreibt er: „Alldies sind aber Kleinigkeiten im Verhältnis zur überwältigenden Bildwirkung des Ganzen.“ S. 257.
[102] Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 69.
[103] Vgl. die Ausführungen zu der „Liebelei“-Verfilmung von 1914 in Kapitel 3.1, S. 40-51 dieser Arbeit.
[104] „Eine Wiener Firma tritt an mich mit dem Vorschlag heran mein Schauspiel die ‚Liebelei’ hier in Wien, mit Wiener Kräften, neu bearbeitet zu verfilmen. Und Sie können sich wohl denken, dass es mir im allerhöchsten Grade willkommen wäre, diese Chance restlos ausnützen zu können. Für Sie ist ja

spricht mit Dr. Geiringer über „Urheberrechtsfrage Liebelei Film“. (TB, 21.3.1921, 7, 160), in Briefen an die „Nordisk“ vom 7. April, 16. Juni und 1. Juli 1921 wiederholt er sein dringendes Interesse an einer Einigung und signalisiert ein Entgegenkommen bei Lösungsvorschlägen. Die „Nordisk“ schlägt währenddessen die Idee einer eigenen Neuverfilmung der „Liebelei“ vor, worauf Schnitzler verbunden mit neuen Verhandlungen bereit ist einzugehen, wobei er darauf verweist, dass der „Nordisk“ das Recht einer zweiten Verfilmung ohne seine Einwilligung nicht zugestanden wäre. Schließlich teilt die „Nordisk“ Schnitzler mit, dass sie bereit ist, das Urheberrecht wieder in seine Hände zu geben und welchen Betrag er dafür zu zahlen geneigt wäre.[106] Am 20. Oktober 1921 schreibt Schnitzler einen nochmals zusammen fassenden und rekapitulierenden Brief an die „Nordisk“, was ihm „nicht nur in juridischem und in geschäftlichem Sinn völlig unfassbaren Verhaltens in der Liebelei-Angelegenheit unerlässlich“[107] erscheint:

> Am 3. Januar 1913 überliess ich Ihnen das alleinige Recht für den Weltmarkt einen Film nach dem Stoff meines Schauspiels „Liebelei“ nach einer Bearbeitung, die ich Ihnen baldigst unterbreiten werde anzufertigen und in den Handel zu bringen. (...) Nach einigen Jahren war der mässig erfolgreiche Film abgelaufen; neue Anträge verschiedener Filmgesellschaften gelangten an mich, worauf ich mich bei Ihnen erkundigte, ob der Film noch irgendwo in der Welt gespielt würde. Sie erwiderten mir, dass das nicht der Fall wäre. Daraufhin ersuchte ich Sie, mir das Urheberrecht, das für Sie keinen Wert hätte, zurückzugeben. Sie lehnten das mit der Begründung ab, dass Sie die Monopolrechte an verschiedene ausländische Firmen verkauft hätten.[108]

---

der Film bereits völlig wertlos geworden; was Sie damit verdienen konnten haben Sie verdient, neue Einnahmen können Sie nicht erzielen, (...). Ich bitte Sie also um unbedingte Freigabe der ‚Liebelei' für Filmzwecke (...).“Brief an die Nordisk Film Kompagni, 6.3.1921. Mappe 549, Marbach.

[105] Schnitzler antwortet auf das Schreiben der „Nordisk“: „Besten Dank für Ihr freundliches Schreiben vom 11. März d.J., aus dem ich entnehme, dass Sie mir gerne die Erlaubnis erteilt hätten in Wien einen neuen ‚Liebelei'-Film aufnehmen zu lassen und dass Sie sich nur durch Ihre Kaufverträge behindert fühlen, die Ihren Käufern das Aufführungsrecht auf unbestimmte Zeit übertragen haben.“ Brief an die Nordisk Film Kompagni, 7.4.1921. Mappe 549, Marbach.

[106] Schnitzler wiederholt die Forderung der „Nordisk“ in seinem Schreiben vom 20. Oktober 1921. Brief an die Nordisk Film Kompagni, 20.10.1921. Mappe 549, Marbach.

[107] Ebd.

[108] Ebd. Da der zitierte Brief 15 Seiten lang ist, fasse ich ihn in Grundzügen zusammen. Für das Verständnis der Reaktion Schnitzlers und seinen Erfahrungen mit der Filmgesellschaft ist er sehr aufschlussreich und im Hinblick auf die Situation, in der Schnitzler sich zu befinden meint, unerlässlich.

Schnitzler räumt ein, dass er es „unvorsichtigerweise“[109] unterlassen habe, die Dauer des Vertrages festzustellen – wobei „ein Vertrag auf Ewigkeit an sich ein Unding“ ist.[110] Da das Recht für eine zweite Verfilmung vertraglich nicht festgelegt wurde, habe auch das Urheberrecht an dem Film „Liebelei“ keine Bedeutung und sei „vollkommen wertlos“ für die „Nordisk“ geworden. Dieser Film ist nach den Fortschritten der technischen und künstlerischen Darstellungsmöglichkeiten nicht mehr haltbar, die „Nordisk“ hat mit der Verfilmung keine weiteren Rechte abzuleiten. „Ihnen also kann absolut kein Schaden dadurch erwachsen, dass von irgend einer Seite ein neuer Film hergestellt würde.“[111] Schnitzler entschließt sich Ende 1921 dazu, der „Nordisk“ das gewünschte und geforderte Angebot zum Rückkauf der Rechte zu machen: „Nm. Hr. Hans Winter in Filmgeschäften; Liebelei, ev. in Verein mit der auf ihrem Recht bestehenden Nordisk Film.“ (TB, 19.12.1921, 7, 258), was jedoch abgelehnt wird. Zwischenzeitlich ist das Interesse der „Projectograph-Film“ zurückgegangen, an Schnitzler werden neue Anfragen zur Verfilmung gerichtet. „Bei Dir. Merley, der für die Mayfilmges. wegen Liebelei mit mir verhandelte.“ (TB, 28.3.1922, 7, 294). Es kommt allerdings zu keiner Einigung. Im Hinblick auf die ungeklärte Situation mit der „Nordisk“, scheitern auch die Verhandlungen mit der „Lionardo-Film“.[112] In einem persönlichen Gespräch versucht Schnitzler am 14. Mai 1923 den juristischen Dissens endgültig zu klären:

> (...) Nordisk Film; mit Director Frost wegen Lbl. gesprochen. Er bleibt – äußerlich tadellos liebenswürdig, bei seiner Weigerung, das Filmrecht (von dem er nichts mehr hat) unentgeltlich rückzugeben; wünscht im Fall neuer Verwerthung perzentuelle Betheiligung. (TB, 14.5.1923, 8, 53).

Darauf möchte Schnitzler sich nicht einlassen. Nach zähen Verhandlungen willigt die „Nordisk“ schließlich ein, ihre Ansprüche durch die Zahlung von 2500 Dänischen Kronen fallen zu lassen. Am 13. Februar 1926 schreibt Schnitzler „im Sinne Ihres Schreibens vom 29.1.d.J., in dem Sie sich bereit erklären, für die Abtretung Ihrer

---

[109] Ebd. S. 4.
[110] Ebd.
[111] Ebd. S. 5.
[112] Empfänger bei der Lionardo-Film ist Herr Emil Lind; Schnitzler lehnt eine Entscheidung über die „Liebelei“ in der Situation ab und äußert sich über die Bedingungen einer Verfilmung des „Ruf des Lebens“. „Die Sache mit dem ‚Liebelei’-Film schwebt noch immer, dass wir ihn vorläufig ausser Betracht lassen müssen. Was den ‚Ruf des Lebens’ anbelangt, liesse sich darüber reden. Ich würde das Filmrecht aber in jedem Fall nur gegen Tantieme-Beteiligung und eine vorher zahlbare, nicht in Abrechnung zu bringende Summe hergeben. Wenn die von Ihnen genannte Gesellschaft sich zu Verhandlungen auf dieser Basis bereit fände, so wird es mich freuen bald Weiteres von Ihnen zu hören.“ Brief an Emil Lind, Lionardo-Film, 30.6.1922. Mappe 402, Marbach.

Rechte an ‚Liebelei' innerhalb dreier Monate den Preis von d.K. 2500 zu akzeptieren (...), womit die Rechte an ‚Liebelei' wieder uneingeschränkt an mich zurückgefallen sind."[113] Erst im Jahr 1926 gelingt es Schnitzler, die Verfilmungsrechte von der „Nordisk" zurück zu bekommen: „Dieser Kampf hatte mehr als sechs Jahre gedauert."[114]

3.3.2 Die Verfilmung durch die „Hegewald-Film Deutschland"

Schnitzler bekommt ein weiteres Angebot zur Verfilmung.[115] Die „Hegewald-Film Deutschland" ist interessiert, „Dr. Müller und Director Fett, - Firma Hegewald, - in Angelegenheit des Liebelei-Films." (TB, 21.10.1926, 8, 368), einen Tag später sind die Verhandlungen „so ziemlich abgeschlossen." (TB, 22.10.1926, 8, 368). Die Dreharbeiten beginnen Ende 1926 in Wien, Regie führen Jakob und Luise Fleck. Verärgert stellt Schnitzler fest, dass mit den Dreharbeiten begonnen wird, ohne dass man sich vorher mit ihm abgesprochen habe:

> „Gegen Abend Hr. Fleck und Hr. Beyer (Hegewald-Firma) – Sie hatten mich gestern schon mit der telef. Meldung überrascht, dass sie wegen Aufnahmen Semmering Liebelei hier wären. Offenbar aus geschäftl. Rücksichten müssen sie gleich drehn und verständigten mich nicht – um mich vor ein fait accompli zu stellen." (TB, 17.12.1926, 8, 381).

Das Verhalten der „Hegewald" ist für Schnitzler nicht nachvollziehbar, er versteht nicht, warum er in die Vorbereitungen nicht mit einbezogen wird, was ihm vertraglich zugesichert wurde, wie er in einem Brief an Jaques Fleck ausführt.[116] Am 18.

---

[113] Brief an die Nordisk Film Kompagni, 13.2.1926. Mappe 549, Marbach. Am 20. Februar 1926 bekommt Schnitzler ein offizielles Schreiben der „Nordisk", das er unterschrieben zurück senden soll. „Wir bestätigen Ihnen hierdurch, dass wir gegen diese Vergütung von d.K.2.500. - (...) unsere Rechte an Ihrem Werke ‚Liebelei' dermassen an Sie wieder abtreten, dass Sie berechtigt sind, einen neuen Film über dieses Sujet herstellen zu lassen, wobei wir jedoch auf unsere Rechte an dem alten von uns hergestellten Film nicht Verzicht leisten. Sie wollen gefälligst auf anliegender Kopie bestätigen, dass Sie hiermit einverstanden sind." Brief von der Nordisk Films Kompagnie an Schnitzler, 20.2.1926. Freiburg. Der Brief ist dem Schnitzler-Archiv Freiburg in Kopie als Beigabe zum Film geschickt worden und ist noch nicht archiviert dort einsehbar.

[114] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 23.

[115] Schnitzler sicherte sich vertraglich eine Pauschale für die Aufführungen in Österreich und in Deutschland sowie eine prozentuale Beteiligung für Verkäufe ins Ausland. Ausführlich in: Kammer: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. S. 165.

[116] „Vor allem möchte ich noch einmal mein höchstes Befremden darüber aussprechen, dass alle Verfügungen getroffen, die Hauptrollen verteilt, die Aufnahmen angesetzt, mit dem Drehen des Films begonnen wurde, ohne dass man sich mit mir im Sinne des § 5 meines Vertrages mit der Hegewald-

Dezember 1926 kommt es zu einer Unterredung mit den Beteiligten. Schnitzler trägt Änderungen und seine Einwände an dem Drehbuch vor, die Titel sind seiner Meinung nach unbrauchbar. Zusammenfassend schreibt Schnitzler an den Regisseur Fleck:

> Es lag der Firma jedenfalls daran den Film so rasch als möglich herauszubringen (wogegen ja an und für sich nichts einzuwenden wäre) und befürchtete mit Recht, dass ich mich gegen den Einfall ein Frühlingsstück wie die „Liebelei" als Winterfilm zu inszenieren zur Wehr setzen könnte, dass ich eventuell auch die Rollenbesetzung nicht durchaus gutheissen, vielleicht gar im Sinne des Vertrages und nebstbei meiner mündlichen Vorbesprechung mit Herrn Fett persönlich Vorschläge vorzubringen mir erlauben könnte.[117]

Durch Christines entstehende, tiefe Gefühle für Fritz, ist die „Liebelei" in Schnitzlers Stück kein leichtfertiges Abenteuer. Die Figuren bei Schnitzler verdeutlichen die Disharmonie zwischen zwei Partnern, die es nicht verstehen, die gegenseitigen Gefühle zu begreifen.[118] An Jaques Fleck führt Schnitzler weiter aus, dass die Bedenken, die er bei den jeweiligen Besprechungen bezüglich des Regiebuchs geäußert hatte, „nicht durchaus zerstreut, immerhin insofern beschwichtigt oder wenigstens gemildert hat als ich das Szenarium recht geschickt gemacht und an manchen guten namentlich technischen Einfällen nicht arm finde."[119] Seine „wichtigsten" Einwände hält er erneut eindeutig fest:

> Es schien mir vor allem, dass in Ihrer Filmbearbeitung die Figur der Christine gegenüber der neu eingeführten Doris, der Frau des Herrn, zu sehr zurücktritt, und dass es insbesondere notwendig sein wird, das Publikum über die Natur des zwischen Fritz und Christine bestehenden Verhältnisses nicht im Unklaren zu lassen. Wenn das nicht geschähe, bliebe das tragische Ende geradezu unverständlich. Ich bin ferner dafür, dass die Szenen im Hörsaal durchaus gestrichen würden. Was an Abwechslung und an

---

Film G.m.b.H.: (es ist wünschenswert, dass die Inszenierung und die Besetzung der Hauptrollen im Einvernehmen mit Ihnen erfolge, so dass wir Ihnen über die von uns in Aussicht genommenen Schauspieler und Regisseure Mitteilung machen wollen) in Verbindung gesetzt hätte." Brief an Jaques Fleck, 20.12.1926. Mappe 327, Marbach. Zum Teil abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 201.

[117] Brief an Jaques Fleck, 20.12.1926. Mappe 327, Marbach. Zum Teil abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 201.

[118] Zur Interpretation des Stücks und einer Analyse der Liebesbeziehung von Fritz und Christine vgl. Perlmann: Arthur Schnitzler. S. 60-65.

[119] Brief an Jaques Fleck, 20.12.1926. Mappe 327, Marbach. Zum Teil abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 201.

(spärlichem Humor) verloren ginge, würde durch die stärkere Einheitlichkeit der Handlung meinem Empfinden nach reichlich aufgewogen.[120]

Die Protagonisten Fritz und Theodor sind in dem Film wie in dem Theaterstück Studenten aus wohlhabendem Hause, der betrogene Ehemann ist – wie bereits in dem vorangegangenen dänischen „Liebelei" Film von 1914 - ein Fabrikant:

> Die freilich ganz geringfügigen und sozusagen harmlosen kupplerischen Charakterzüge in des alten Weiring Wesen (sein Verhalten gegenüber der Nachbarin, der Umstand, dass er die Theaterbilletts gleich für Christine und Fritz bestimmt) sollen als überflüssig und störend wegfallen: er nimmt verstehend und gütig hin, was geschehen ist, aber er nimmt keinen aktiven Anteil an der Entwicklung. Unbedingt zu eliminieren ist die ausschliesslich verstimmende Auskleideszene von Doris gleich zu Beginn des Stücks (dessen Kombination auf anderem Gebiet liegen).[121]

Das Drehbuch ist für Schnitzler nicht akzeptabel. Die Rolle von Christines Vater möchte er beispielsweise wie in der Vorlage gestaltet wissen. Was die Gestaltung der Zwischentitel anbetrifft, möchte er die Möglichkeit haben, diese dem Stil seiner Theatertexte gemäß zu verändern:

> Was die Titel anbelangt, so sind sie zu einem nicht geringen Teil unbrauchbar. Ich werde jedenfalls ersuchen, sie mir vorzulegen und will versuchen, sie soweit als möglich dem Stil der Worte anzupassen, die Sie aus meinem Schauspiel wörtlich zu übernehmen in der Lage waren.[122]

Schnitzler arbeitet am Filmbuch und spricht am 26. Dezember 1926 mit Regisseur Fleck „und sein Beirath Fürst (?) bei mir; - zum Liebelei Film – (...)." (TB, 26.12.1926, 8, 384). In den nächsten Tagen versucht Schnitzler, die Titel zu ändern.[123] Anfang 1927 trifft er sich erneut mit Herrn Fleck und Herrn Fürst, um die „geänderten ‚Titel' zum Lbl. Film" (TB, 1.1.1927, 9, 9) zu besprechen und notiert seine Eindrücke über die Firma „Hegewald":

> In die Firma Hegewald. Die Chefin Frau Beyer ganz gemütliche ahnungslose Frau. Ihr Gatte, gew. Offizier. Hr. Fett u Herr Fleck; - es war eine komische Gesellschaft. (TB, 3.1.1927, 9, 9f.).

---

120 Ebd.
121 Ebd.
122 Ebd.
123 „Das Liebelei Film Buch, die Titel zu ändern versucht." (TB, 27.12.1926, 8, 385). „Nm. am Liebelei Film." (TB, 28.12.1926, 8, 385). „Am Lbl. Film Text." (TB, 29.12.1926, 8, 385).

Der Film soll auch nach Amerika verkauft werden können. Dies nötigt zu inhaltlichen Veränderungen, da wegen der amerikanischen Zensur Doris nicht verheiratet sein darf – Ehebruch wird tabuisiert und gilt als „unsittlich“:

> Sie versicherten mir, dass wegen der amerikanischen Zensur Doris und ihr Gatte auf dem Zettel nicht als Ehepaar figurieren dürften, weil diese Zensur zwar den Ehebruch, aber nicht den aussereh elichen Betrug als unsittlich empfände. Zu dieser Konzession mag man sich ja umso leichter entschließen als das Publikum über die Legitimität der Beziehungen zwischen dem Herrn und Doris doch nicht im Unklaren ist und die Zensur, wie in so vielen anderen Fällen, eine umso lächerliche Rolle spielt, je strikter man ihre Forderungen erfüllt hat.[124]

Heinrich Schnitzler besucht die Premiere des Films in Berlin und berichtet seinem Vater von seinem Eindruck. „Liebelei Film Prem. in Berlin am 15.; erfolgreich, wie es scheint; - Heini findet ihn sehr mittelmäßig.“ (TB, 18.3.1927, 9, 30). Schnitzler sieht den Film erst ein halbes Jahr später:

> Mit CP Fliegerkino – die Liebelei Verfilmung Hegewald (der Besitzer des Kino hatte gar die Absicht mich public zu begrüßen!). Ich fand sie nicht so sehr schlecht, obwohl auch das; - sondern widerlich. Die Dummheit, Einbildung und Ordinärheit der Dramaturgen und Regisseure – seltner die Geschicklichkeit trat überall zu Tage. (TB, 23.9.1927, 9, 87).

Gegenüber Heinrich äußert er sich in einem Brief einen Tag nach dem Besuch des Films ausführlich über seine Probleme mit der endgültigen Filmfassung, die seiner Ansicht nach vor allem aufgrund der Veränderungen gegenüber dem Original unverständlich ist und die Handlung nicht nachvollziehbar erscheinen lässt:

> Gestern sah ich den Liebelei Film, der mir geradezu auf die Nerven ging. Die ganze Psychopathologie der Filmdramaturgen und Regisseure ließe sich an diesem Einzelfall nachweisen. Schauspielerisch finde ich ihn zum Theil anständig und manchmal mehr (dort wo wie bei Evelyne Holt die Persönlichkeit wirkt). Am widerlichsten waren mir die auch filmisch ungeschickten und total überflüssigen Veränderungen, die sich die Leute besonders im letzten Drittel geleistet haben – wahrscheinlich weil sie zu faul

[124] Brief an Jaques Fleck, 20.12.1926. Mappe 327, Marbach. Zum Teil abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 201.

> waren, einen Blick in das Buch zu thun. Was für ein Wien kommt da heraus! Aber auch die sog. ernsthafte Filmkritik lobt.[125]

Trotz vereinzelt negativer Stimmen, läuft der Film sehr erfolgreich an. Die Neue Freie Presse lobt die Regieführung und den Einfallsreichtum der verschiedenen Einstellungen und Szenen, kritisiert aber die Abweichungen von Schnitzlers Text:

> Die Regie ist sehr einfallsreich und zeigt eine Menge delikater Feinheiten. Aber – der Gedanke, dieses Stück aus dem Zeitalter des „süßen Mädels“ in die gegenwärtigste Gegenwart zu transponieren, ist zweifellos verfehlt. Bar, Jazz, Bubikopf, kniefreie Mode – nein. Wir wollen ja nicht behaupten, daß das süße Wiener Mädel ausgestorben ist. Vereinzelte Exemplare gibt es wohl noch immer, aber der Typus ist verschwunden und hat dem „Pupperl“ Platz gemacht. Und so wirkt diese Tragödie in der modernen Aufmachung nur als singulärer Einzelfall. Was gewiß nicht im Sinne Schnitzlers liegt.[126]

Die Kritik stimmt mit Schnitzlers Wertung des Films überein, auch er hatte eine stärkere Einheitlichkeit der Handlung gefordert. Man kann davon ausgehen, dass seine geäußerten Kritik an den Zwischentiteln und der Hervorhebung einzelner Charaktere nicht umgesetzt oder angenommen wurde. Doch die zeitgenössische Kritik lobt die authentische Regieführung, die Schauspielerin Evelyn Holt als Christine und die Drehbuchautoren, denen es gelungen sei, das Filmische der Vorlage herauszuarbeiten.

> Es war immerhin ein Wagnis, Schnitzlers „Liebelei“ zu verfilmen. Das was den Stimmungsgehalt in Schnitzlers Werk ausmacht, ist filmisch schwer zum Ausdruck zu bringen. Man muß es den Manuskriptverfassern Juttke und Klaren lassen, daß es ihnen verhältnismäßig gut gelungen ist, das, was an Handlung in dem Werk ist, wirkungsvoll ins Filmische umzusetzen, bis auf den etwas verkitschten Schluß. Die Alltagsgeschichte von der süßen, dummen Liebe, die so viel Bitternis bringt, ist von der Regie J. und L. Fleck sehr geschickt, ohne Tüftelei, klar und eindringlich in guter Lebensbeobachtung geschildert. (...) Das junge Mädchen, das das Leben und die Liebe so ernst nimmt, ist Evelyn Holt. Die junge Darstellerin, von der man sich für die Zukunft noch viel versprechen darf, hat echtes Gefühl und den Ausdruck dafür, ohne weichlich-sentimental zu werden. (...) Bei der Premiere tiefe Ergriffenheit des Publikums; ein Film, der überall starker Wirkung sicher ist. Es ist klar: Dinge des täglichen Lebens sind es, die das

[125] Brief an Heinrich Schnitzler, 24.9.1927. Briefe II. S. 497f.
[126] Neue Freie Presse vom 24.9.1927. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 201.

Interesse des breiten Publikums haben. „Liebelei“ war der sichere Griff eines geschickten Regisseurs. Woraus zu ersehen: Nicht tief geschürfte Probleme sind es, die den Zuschauer interessieren, sondern Stoffe und Begebenheiten, die es versteht und an denen es Anteil nimmt.[127]

3.3.3 Die „Liebelei“-Verfilmung von Max Ophüls

1933, zwei Jahre nach Schnitzlers Tod, verfilmt Max Ophüls (1902-1957) „Liebelei“. Mit dem Film gelingt ihm der endgültige Durchbruch als einer der großen europäischen Regisseure.[128] Ophüls schreibt mit Curt Alexander und Hans Wilhelm gemeinsam das Drehbuch. Er schafft aus der Vorlage ein Werk, das seine eigene Handschrift trägt; die „Liebelei“ wird schließlich als „der erste bedeutende ‚Wiener Film’ der Tonfilmzeit“ angesehen.[129] Ophüls wählt für die Eingangsszene seines Films einen öffentlichen Schauplatz, eine Opernaufführung. Wie in der Verfilmung von 1927 beginnt der Film dementsprechend nicht in dem „Zimmer Fritzens.“[130] Die Vorgeschichte der beiden Paare erwähnt Schnitzler nur vage im Dialog, Ophüls widmet ihr einen eigenen Erzählstrang.[131] Gustav Gründgens spielt den betrogenen Gatten. Ebenfalls wie in der Verfilmung von 1927 konstruiert Ophüls die Affäre als eigenen Handlungsstrang, während Schnitzler sie rein narrativ durch den Dialog zu Beginn vermittelt. Fritz verlässt die Oper frühzeitig, um sich heimlich mit der Baronin,

---

[127] Der Kinematograph. Nr. 1048 (1927). S. 19. Zitiert nach: Kammer: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. S. 167.
[128] „’Liebelei’ war ein Schlüsselfilm für Ophüls, lebenslange Freund- und Arbeitsgemeinschaften gründeten auf diesen Film, der auch sein internationales Prestige als Regisseur begründet hat. Bis zu ‚La Ronde’ wurde Ophüls von Kritik und Publikum in West- und Mitteleuropa mit diesem Film identifiziert, was insoweit berechtigt war, als Ophüls mit ‚Liebelei’ zu seinem zentralen Thema und seinem persönlichen Stil gefunden hatte.“ Helmut G. Asper: Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern. Berlin: Bertz, 1998. S. 266.
[129] Kramer, Prucha: Film im Lauf der Zeit. S. 152. Friedrich Luft spricht in seiner Einführung zu der Autobiographie „Spiel im Dasein“ von Max Ophüls von dessen Handschrift. „Mit ‚Liebelei’ war Ophüls’ Außerordentlichkeit bewiesen. Sein Status war unantastbar. Dieser junge Mann schien durch eine glückliche Häufung von Talenten und Fähigkeiten zu dem sonst fast unerfüllbaren Gewerbe eines Filmschöpfers prädestiniert. Er hatte eine ganz deutliche Handschrift. Und er konnte so schreiben, daß die Schrift zugleich kunstvoll *und* lesbar war, will sagen: er hatte den Nachweis erbracht, daß man dem besten Geschmack Genüge tun kann – und trotzdem populär sein und die notwendigen Kinokassen füllen.“ Max Ophüls: Spiel im Dasein. Eine Rückblende. Mit einem Nachwort von Hilde Ophüls und einer Einführung von Friedrich Luft sowie achtzehn Abbildungen. Stuttgart: Henry Goverts, 1959. S. 19.
[130] Arthur Schnitzler. Die Dramatischen Werke. Bd. 1. S. 216.
[131] Eine ausführliche Inhaltsangabe des Films in: Max Ophüls. Reihe Film 42. Mit Beiträgen von Helmut G. Asper, Wolfgang Jacobsen, Peter W. Jansen, Gertrud Koch, Hermann Naber. München, Wien: Hanser, 1989. S. 128-136.

seiner Geliebten, zu treffen. Misstrauisch geworden, verlässt der Baron die Aufführung ebenfalls früher und das Liebespaar wird fast entdeckt. Während die Baronin bei Schnitzler nicht persönlich auftritt und nur sprachlich präsent ist, gibt Ophüls ihr eine physische Präsenz. Von der Affäre bekommt der Baron in dem Film erzählt, bei Schnitzler sind es die Liebesbriefe, die den Gatten von der Affäre seiner Frau in Kenntnis setzen:

> Max Ophuls's adaptation of *Liebelei* (1932) stands in sharp contrast to Schnitzler's drama in tone, intend, mood, setting, theme, and meaning. The ending remains the same – Christine commits suicide because of a broken heart – but the motivation, focus, and the manner of presentation in Ophuls's film are completely different.[132]

Wenn sich Christine am Ende aus dem Fenster stürzt, stirbt sie bei Ophüls an einem tragischen Missverständnis, ihre Zweifel an der Liebe Fritzens sind unbegründet und der Zuschauer weiß vom Ende der Affäre mit der Baronin. Fritz liebt Christine wirklich – was bei Schnitzler eher zweifelhaft bleibt, wenn bereits zu Beginn des Ersten Aktes feststeht, dass Fritz Christine und ihre Gefühle missbraucht, um sich „von den ewigen Aufregungen und Martern“[133] zu erholen. Im Film sagt Fritz bei der Schlittenfahrt: „Ich schwöre, dass ich dich liebe“, worauf Christine antwortet: „Ich schwöre, dass ich dich ewig liebe“. Auf die Frage Fritzens, was sie mit „ewig“ meint, antwortet Christine: „Ewig? Das ist noch länger als man lebt.“ Dieser Dialog im Film steht in scharfem Kontrast zu Schnitzlers Text:

> Christine: Du bist aber mein Alles, Fritz, für dich könnt' ich... *sie unterbricht sich* Nein, ich kann mir nicht denken, daß je eine Stunde käm', wo ich dich nicht sehen wollte. So lang ich leb', Fritz - - Fritz: *unterbricht* Kind, ich bitt' dich... so was sag' lieber nicht... die großen Worte, die hab' ich nicht gern. Von der Ewigkeit reden wir nicht...[134]

Der Epilog, den Ophüls dem Film hinzufügt, bestätigt endgültig die Liebe der beiden Protagonisten, die nur an der Missgunst der äußeren Umstände scheitern. Schnitzler gibt durch den zentralen Satz von Fritz: „O Gott, wie lügen solche Stunden!“[135]

---

[132] Donald G. Daviau: Arthur Schnitzler's *Liebelei* and Max Ophuls's film adaptation. In: Ian Foster, Florian Krobb (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. Berlin: Lang, 2002. S. 329-348. S. 335.
[133] Arthur Schnitzler. Die Dramatischen Werke. Bd. 1. S. 219.
[134] Ebd. S. 225.
[135] Ebd. S. 254.

seinem Text eine vollkommen andere Richtung.[136] Bei Schnitzler stirbt Christine begründet an ihren Gefühlen, bei Ophüls stirbt sie aus den falschen Gründen: sie stirbt nicht, weil Fritz sie nicht liebt, sondern weil sie seiner Liebe – unbegründet – nicht mehr vertraut. Ophüls greift dramaturgisch ein und erweitert die Vorlage Schnitzlers - „Unter solchen Bedingungen kann es auch kein wirksames, verständliches Ende im Schnitzlerschen Sinn geben.“[137] Eine Kritik, die Schnitzler entsprechend seinen bisher geschilderten Reaktionen auf die jeweiligen Verfilmungen seiner Werke und ihren Veränderungen sicherlich auch angeführt hätte. Für Walter Fritz ist dementsprechend „das Duell in diesem Film nur ein dummer Zufall; hier fehlt Schnitzler, hier fehlt die Liebelei, die Oberflächlichkeit der Menschen, ihre Einsamkeit, ihre Todesahnung, ihre Angst.“[138]

3.4 Die „Freiwild“-Verfilmung 1928

Direkt im Anschluss an die Uraufführung der „Liebelei“-Verfilmung, tritt die „Hegewald“ erneut an Schnitzler heran. „Vm. Dr. Müller (mit Fr. Hofr. Eisenmenger), wegen Erwerbung Freiwild für Hegewald-Film. Gab Bedingungen, die kaum acceptirt werden dürften.“ (TB, 28.3.1927, 9, 33f.). Trotz dieser Forderungen Schnitzlers besucht ihn Dr. Müller wenig später erneut, nun in Begleitung von Jakob Fleck, dem Regisseur des „Liebelei“ Films. „Nm. bei mir Hr. Fleck und Dr. Müller. Über den

---

[136] „The essential difference between Schnitzler's play and Ophuls's film lies in the characterization of Fritz and in the conception of Fritz's and Christine's love. If, in Schnitzler's play, Fritz is seen as the melancholic adventurer à la Anatol, he becomes in Ophuls's film a Philanderer with a heart of gold. (...) Responding to her gentleness and concern on their first walk home together, he is immediately drawn to her. Taking the initiative, it is he who first confesses his love. In Ophuls's hands he becomes a man transformed and redeemed by the love of a virtuous woman: ‚Seit ich dich kenne, bricht für mich eine ganz neue Zeit an', he confesses to Christine.“ Anna K. Kuhn: The Romantization of Arthur Schnitzler: Max Ophuls's Adaptations of Liebelei and Reigen. In: Benjamin Bennett, Anton Kaes, William J. Lillyman (Hrsg.): Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel. Tübingen: Niemeyer, 1983. S. 83-99. S. 89.

[137] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 40. Eine dramaturgische Erweiterung stellt auch die Sequenz zwischen Theo und seinem Oberst dar: Während der Vorbereitungen zum Duell bittet Theo bei seinem militärischen Vorgesetzten um eine Unterredung, die zu einer großen emphatischen Abrechnung mit der Offiziersehre wird. Im Verlauf weigert sich Theo, dem Duell zu sekundieren. Vgl. die Ausführungen bei: Sandra Nuy: Arthur Schnitzler ferngesehen. S. 291. Und Gertrud Koch: Positivierung der Gefühle. Zu den Schnitzler-Verfilmungen von Max Ophüls. In: Hartmut Scheible (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München: Fink, 1981. S. 309-329. S. 316.

[138] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 40. Trotz dieser Aussage, schreibt Fritz voller Begeisterung über den Film. „Ophüls Atmosphäre hüllt den Zuschauer ein in sentimentale, wehmütige, aber auch beschwingte und charmante Stimmung, ohne aber eben damit die Abgründe menschlicher Existenz aufzuhellen.“ S. 40.

Filmerfolg Lbl. Verhandlungen wegen Freiwild, Frl. Else. Acceptire Flecks Bedingungen vorläufig nicht.“ (TB, 5.4.1927, 9, 36). Schnitzler hat zwar die „widerliche“ Verfilmung der „Liebelei“ zu diesem Zeitpunkt noch nicht im Kino gesehen, sein Urteil über die „Hegewald“, ihre Arbeitsmethoden und kreative Kompetenz ist jedoch bereits vernichtend. Obwohl die Veränderungen, die sich „die Leute besonders im letzten Drittel geleistet haben“, „filmisch ungeschickt und total überflüssig“ sind, lässt Schnitzler sich darauf ein, dass dieselben Leute und dieselbe Filmgesellschaft ein weiteres Stück von ihm verfilmen – obwohl sich doch die „ganze Psychopathologie der Filmdramaturgen und Regisseure (...) an diesem Einzelfall“, nämlich an der „Liebelei“-Verfilmung, nachweisen lässt.[139] Obwohl Schnitzler seine Forderungen selbst als überhöht bezeichnet, gehen die Verhandlungen mit der „Hegewald“ weiter. „Nm. Hr. Fleck (Hegewald), mir von dem Erfolg des Lbl. Films berichten und von seinem eignen als Regisseur. Dann wegen Freiwild (und „Frl. Else“) ... Sie ‚können' !! nicht zahlen, was ich verlange. Ich gebe nicht nach. Schäbige und dumme Händlerbande.“ (TB, 3.5.1927, 9, 43).[140] Die „Hegewald“ gibt nach zwei weiteren Versuchen, Schnitzler in seinen Forderungen zu drücken, nach und die Verhandlungen kommen zum Abschluss.[141] Als „Freiwild“ werden in Schnitzlers Stück Schauspielerinnen und Duellverweigerer bezeichnet. Die Schauspielerin Anna Riedel wird vom Theaterdirektor darauf aufmerksam gemacht, dass Theater allein auf die „sinnliche Erregung des Publikums“[142] angelegt ist und er von der Kooperation seiner Angestellten auch nach den Vorstellungen ausgeht: „Direktor: (...) Es würde Ihnen wohl keine Perle aus der Krone fallen, wenn Sie sich etwas weniger exklusiv benähmen. (...)“[143] Der Oberleutnant Karinski stellt Anna aggressiv nach und wird von ihrem Jugendfreund Paul Rönning, einem ehemaligen Offizier, öffentlich geohrfeigt. Paul lehnt die darauf folgende Duellforderung ab, statt zu fliehen, tritt er dem tödlich beleidigten Karinski später entgegen und wird von ihm erschossen. Die Dramaturgen der „Hegewald“, Herbert Juttke und Georg C. Klaren, sind wie bei der „Liebelei“-Verfilmung für das Drehbuch verantwortlich und schlagen Veränderungen vor, gegen die sich der Schriftsteller vehement wehrt. Wiederum soll

---

139 Brief an Heinrich Schnitzler, 24.9.1927. Briefe II. S. 497f.

140 Regie führt bei der Verfilmung von „Freiwild“ dann allerdings nicht Fleck, der die zweite „Liebelei“-Verfilmung inszenierte, sondern der Däne Holger Madsen, der den ersten „Liebelei“ Film inszeniert hatte.

141 Vgl. die Briefe Schnitzlers an die „Hegewald-Film“ und an Herrn Fleck vom 7.4.1927, 12.5.1927 und 16.5.1927. Mappe 327, Marbach.

142 Perlmann: Arthur Schnitzler. S. 65.

143 Arthur Schnitzler. Die Dramatischen Werke. Bd. 1. S. 284.

der Grundton des Originals verändert werden - bei der „Liebelei"-Verfilmung stellt Schnitzler noch verärgert fest, „was für ein Wien da heraus kommt" -, der Freiwildfilm soll schließlich weder im österreichischen Offiziersmilieu des Originals spielen, noch eine Vorkriegsatmosphäre vermitteln:

> Mit Ihrem Einfall (oder mit dem Einfall der Hegewald-Firma) das österreichisch-militärische Milieu der Vorkriegszeit im „Freiwild" durch das des ehemals kaiserlichen Automobilklubs zu ersetzen, bin ich absolut nicht einverstanden. Nicht das allergeringste spricht dagegen, dass man die Sache so belässt, wie ich sie geschrieben habe. Dutzende Male hat es sich gerade in der letzten Zeit gezeigt, dass das Filmpublikum gegen eine Vorkriegsatmosphäre und insbesondere gegen österreichisches Offiziersmilieu nicht das Geringste einzuwenden hat, (...).[144]

Schnitzler sperrt sich gegen die Verlegung nach Deutschland, da es seiner Ansicht nach keine Veranlassung dazu gibt. Er besteht vor allem wegen der Bedeutung des Konflikts der Duellverweigerung auf die von ihm gewählte Atmosphäre des Offiziersmilieus in Österreich:

> Sie meinen doch nicht im Ernst, dass dem Filmpublikum eine psychische Konstellation wie sie im „Freiwild" gezeigt wird, d.h. die Folgen einer Duellverweigerung gegenüber einem österreichischen Offizier weniger einleuchten würde, als ein ähnlicher Konflikt im Rahmen des kaiserlichen Automobilklubs. Was Sie durch filmische Bilder aus dieser Sphäre eventuell zu gewinnen glauben, wird Ihnen durch die Möglichkeiten, die sich unschwer aus der Handlung und aus der Vorgeschichte meines Stückes ergeben, im reichsten Masse ersetzt. (...) und die Bedeutung des eigentlichen Konfliktes, (...) wäre ganz beträchtlich gemindert, wenn wir einen Menschen darum in Verzweiflung sähen, weil er nicht länger Mitglied eines Automobilklubs sein darf, statt dass wir einen Offizier sehen, dessen Carriere und damit dessen Leben auf dem Spiele stehen.[145]

Für Schnitzler ist gerade das Ineinanderspielen des österreichischen Offiziersmilieus mit dem Milieu des Sommertheaters das Charakteristische und Wertvolle an dem Stück. Er ist so überzeugt von seiner Ansicht, dass „sollte ich einmal Gelegenheit haben mich persönlich mit Ihnen darüber zu unterhalten, so wäre es mir ein Leichtes

---

[144] Brief an Herrn Georg C. Klaren, 23.7.1927. Mappe 393, Marbach. Für einen Einblick in die geschilderten Verhältnisse: Maria-Regina Kecht: Analyse der sozialen Realität in Schnitzlers „Spiel im Morgengrauen". In: Modern Austrian Literature 25 (1992). H. 3/4. S. 181-197.
[145] Brief an Herrn Georg C. Klaren, 23.7.1927. Mappe 393, Marbach.

Ihnen die Richtigkeit meiner Ansicht in allen Einzelheiten zu erweisen“, den Brief schließt er mit dem Satz „Ueberlegen Sie sich das nun noch einmal und Sie werden mir Recht geben.“[146] Die „Hegewald“ geht nur bedingt auf die Einwände ein; die spätere Kritik Schnitzlers an dem Film wird sich vor allem auf eine „ganz falsche Landschaft mit falschem Milieu“ konzentrieren. (TB, 9.1.1929, 9, 218). Im November liest Schnitzler das Regiebuch, das bis auf den Schluss dem Handlungsablauf des Dramas folgt. Schnitzler beurteilt es als viel besser als das Buch zum „Liebelei“ Film. „Nm. bei mir Dir. Fett (Hegewald), mit Secretärin (Polly) die Freiwild Regiebuch Film vorlas; gut, viel besser als Lbl. Film.“ (TB, 4.11.1927, 9, 102), seine Mitarbeit konzentriert sich vor allem auf die Korrektur der Titelfolgen. Die Dreharbeiten beginnen im November, Evelyn Holt übernimmt erneut die Hauptrolle, in der „Liebelei“ spielt sie die Christine, in der „Freiwild“-Verfilmung die Rolle der Anna Riedel. Über einen Besuch der Filmaufnahmen berichtet Schnitzler:

> Berlin. In die Hegewald-Film. - Director Fett; mit ihm und den Dramaturgen Juttke, Klaren, Director Beyer, Weissensee, Atelier. - Regiss. Holger Madsen, der den 1. Liebelei Film gemacht. - Dr. Kurt Mühsam von der Berl. Z. a. M. erscheint (mir neu); es stellt sich heraus: Art Presse-Empfang. Lerne (costumirt) Bruno Kastner (Karinski) Hansen (Enderle), später Lerch (Rönning) u.a. kennen. – Cantine; - lerne Eveline Holt (Christine, Anna Riedel) und Frl. Maroff (Schlager Mizzi, Pepi Fischer), u.a. kennen. Atmosphäre. - Aufn. im Atelier – (Choristinnen über die Stiege; - in’s Freiwild hineingedichtet von den Dramaturgen) – dann Aufnahme (Portrait) ich mit den Künstlern u.a.“ (TB, 30.11.1927, 9, 109).

Das ist die letzte Berührung Schnitzlers mit der Verfilmung von „Freiwild“. Die Premiere findet im Februar 1928 in Berlin statt, die Leistungen der Schauspieler werden hoch gelobt, vor allem Evelyn Holt und Bruno Kastner werden genannt.[147] Schnitzler selbst sieht den Film erst sehr viel später und äußert sich kritisch über die Veränderungen gegenüber dem Original:

> Mit C.P. Schwarzenbergplatz Kammerspiele – den Film „Freiwild“ ansehn; - Hugo und Gerty waren zufällig auch dort – Der Film ist leidlich; aber in eine

---

[146] Ebd.
[147] „Evelyn Holt (Schauspielerin), jugendliche Darstellerin, wird zusehends gelöster in ihrer Mimik, sicherer im körperlichen Ausdruck und kühler, unbefangener vor dem Objektiv. Ganz hervorragend war jedoch Bruno Kastner (Oberleutnant), der hier eine Rolle vorfand, für die er von der Natur prädestiniert ist.“ Die Filmwoche (Berlin, Nr. 10, 7.3.1928). Zitiert nach Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 30.

> ganz falsche Landschaft mit falschem Milieu verlegt – Winter; eigentlich kleine deutsche Garnison. Evelyn Holt recht gut, langweilig; Kastner (Karinski) monoton; sonst alles gutes Mittelmass.–
>
> Sonderbar, als an irgend einer Stelle Musik zu Ariadne tönte. Wir dachten und sprachen davon (Hugo und ich) – wenn uns jemand vor 30 Jahren dieses Bild, diese Situation gezeigt hätte – ohne dass wir von „Film“ noch was ahnten.– Worin mag die Unlogik des Sujets begründet sein - ? Oder besser: worin dass das Stück unlogisch wirkt - ? (TB, 9.1.1929, 9, 218).

Dem Lob der Schauspieler schließt sich Schnitzler nur eingeschränkt an; er geht so weit, den Film als unlogisch zu bezeichnen, was sich auf den veränderten Schluss beziehen könnte. Karinski begeht im Film Selbstmord, nachdem er Annas Jugendfreund ermordet hat. Der Film zeigt nicht den Konflikt zwischen dem gesellschaftlichen Ehrenkodex und der Vernunft des Einzelnen, zwischen gesellschaftlicher Determination und freiem Willen. Der Selbstmord Karinskis wirkt unlogisch, für Fritz wird dadurch „viel zu sehr der Einzelfall betont.“[148] Für Schnitzler steht die Frage nach dem Duellzwang im Vordergrund; auf eine „Rundfrage über das Duell“ antwortet er:

> Nicht um das Duell, sondern um den Duellzwang handelt es sich. (...) um die vielfachen Formen des uneingestandenen, unaufrichtigen, gefährlichen Zwanges, der in unseren gesellschaftlichen Zusammenhängen begründet ist... (...) Solange Leute als feig gelten werden, die eine Duellforderung ablehnen und solange Leute den Vorwurf dieser sogenannten Feigheit als diffamierend empfinden werden, solange wird auch der Duellzwang bestehen.[149]

---

[148] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 30.
[149] Urbach: Arthur Schnitzler. S. 48. Schnitzler ist kein grundsätzlicher Gegner des Duells, er verurteilt jedoch vehement den Duellzwang, der von einer militärischen Führungsschicht ausgeübt auch Zivilisten eine ständige Bereitschaft zu gewalttätigen Auseinandersetzungen abverlangt.

Die Mitarbeit Schnitzlers an der Verfilmung und sein Einfluss auf die Verfilmung sind letztlich als sehr gering einzuschätzen. Auffällig bleiben seine langen und zähen Verhandlungen über die finanziellen Bedingungen, die sich sowohl auf seine kommerziellen Überlegungen hinsichtlich einer Verfilmung beziehen lassen,[150] als auch auf ein Zögern bezüglich der Qualität einer „Hegewald"-Verfilmung angesichts der als sehr schlecht empfundenen Verfilmung der „Liebelei" durch dieselbe Firma.

3.5 „Fräulein Else" mit Elisabeth Bergner 1929

Im November 1924 erscheint die Novelle „Fräulein Else" und wird zu einem der größten Erfolge des Autors: bis 1929 werden 70.000 Exemplare verkauft.[151] Bereits am 9. Juli 1924 macht sich Schnitzler beim ersten Lesen Gedanken über „die Darstellung dieser Nov. als Monodram" (TB, 9.7.1924, 8, 162), kurz nach dem Erscheinen des Monologs spricht er mit Franz Horch „über Frl. Else als Regieaufgabe". (TB, 9.12.1924, 8, 210). Die Schauspielerin Elisabeth Bergner[152] ist für Schnitzler von Anfang an die Idealbesetzung der Hauptrolle.[153] „Die Bergner wegen Beatrice;- über Else (eventuell Bühnen-Darstellung...)". (TB, 23.3.1925, 8, 238). Er bespricht die Idee mit dem Berliner Theaterintendanten Victor Barnowsky (1875-1952), der begeistert ist. „Zu Tisch Barnowsky. (...) Dann über ‚Else' in scen. Darstellung, mit der Bergner, eine Idee, die ihn in Feuer und Flamme setzt." (TB, 21.5.1925, 8, 249). „Im ‚Imperial' mit Herterich, Barnowsky, Elis. Bergner genachtm.

---

[150] Vgl. die Ausführungen über Schnitzlers kommerzielle Beweggründe in Kapitel 4.1, S. 101-107 dieser Arbeit.

[151] Der Erstdruck erscheint im Oktober 1924 in der „Neuen Rundschau". Urbach: Schnitzler-Kommentar. S. 130.

[152] Elisabeth Bergner (1897-1986) gibt ihr Bühnendebüt 1915 in Innsbruck, es folgen Engagements in Zürich, München, Wien, Berlin. 1923 schafft sie den Durchbruch mit „Wie es euch gefällt" unter der Regie von Max Reinhardt und spielt weiterhin mehrfach unter Reinhardt am Deutschen Theater. Ihr Filmdebüt gibt sie 1922 als bucklige Schneiderstochter in „Der Evangelimann". Im Film ist sie stets auf den Typ der kindlichen Heldin festgelegt. Ab 1924 arbeitet sie ausschließlich mit dem Regisseur Paul Czinner zusammen, der auch privat ihr Lebenspartner ist. Nach großen Erfolgen beim Film, schafft sie den Übergang zum Tonfilm ohne Probleme. Nach der Machtübernahme Hitlers 1933 emigrieren die Juden Elisabeth Bergner und Paul Czinner zunächst nach Wien und schließlich nach London, wo sie nach anfänglichen Schwierigkeiten mit der Sprache schon bald an ihre früheren Filmerfolge anknüpfen können. 1954 kehrt sie nach Deutschland an die Bühne zurück und dreht ab 1961 wieder Filme; sie stirbt am 12. Mai 1986.

[153] Schnitzler sieht sich mehrfach den Film „Nju" mit Elisabeth Bergner an (TB, 3.4.1925, 8, 240) und beurteilt ihre schauspielerischen Leistungen als „außerordentlich" (TB, 13.3.1929, 9, 232). „Nju" ist Paul Czinners erster Film mit Elisabeth Bergner. Vgl. die Ausführungen bei Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 135.

Die Bergner will Beatrice, besonders aber Fräulein Else spielen.“ (TB, 23.5.1925, 8, 249). Schnitzler steht bereits in dieser Zeit in regelmäßigem Briefkontakt mit Elisabeth Bergner, wobei es von Beginn an vorrangig um die Filmbearbeitung geht; er berichtet ihr über das Interesse an dem Stoff:

> Ich fragte, ob die Leute sich nicht auch mit Ihnen in Verbindung setzen wollten und wir sind vorläufig dabei verblieben, dass ich an Sie, verehrtes Fräulein, schreibe und Sie vor allem frage, ob Sie selbst schon eine Firma in Aussicht haben, die den Film machen möchte und ob bestimmte Anträge vorliegen. Ich unternehme nichts in der Sache bevor ich irgend eine Antwort habe und ich kann mir nach wie vor eine andere Darstellerin für das „Fräulein Else“ nicht denken als Sie.[154]

Schnitzler beginnt mit der Kürzung der Novelle für einen Leseabend mit Bergner am 7. Februar 1926 in Berlin,[155] dabei liest er aus „Leutnant Gustl“, „Elis. B. liest Else (unendlich gekürzt) (...) sie hat colossalen Erfolg.“ (TB, 7.2.1926, 8, 312). 1929 wird die Filmversion realisiert – die letzte stumme Verfilmung eines Schnitzler-Werkes. Schnitzler ist von einer möglichen Verfilmung von „Fräulein Else“ von Beginn an überzeugt und versucht die Filmproduzenten dafür zu gewinnen. Bei der Ufa ohne Erfolg. „(Stern) Möchte für die Ufa etwas von mir - - Liebelei, wieder einmal. - Er kennt weder Else noch Traumnovelle.“ (TB, 1.12.1926, 8, 378).

Dabei sollte die Visualisierung der Handlung von „Fräulein Else“ Filmemacher durchaus reizen: Else, die neunzehnjährige Tochter eines angesehenen, aber hoch verschuldeten Wiener Rechtsanwalts, wird von ihrer Mutter durch einen Expreßbrief aufgefordert, den Kunsthändler Dorsday, einen Freund der Familie, um ein Darlehen zu bitten. Ihr Vater hat Mündelgelder veruntreut und kann sich nur durch die Rückerstattung innerhalb von drei Tagen vor einer Anklage retten. Herr von Dorsady ist zu diesem Darlehen bereit, allerdings nur unter der Bedingung, dass Else sich ihm für einige Augenblicke zeigt: „Ist er verrückt? Er sieht mich doch. – Ah, so meint er das, so! Warum schlage ich ihm nicht ins Gesicht, dem Schuften! Bin ich rot geworden oder blaß? Nackt willst du mich sehen? Das möchte mancher. Ich bin

---

[154] Brief an Elisabeth Bergner, 11.6.1925. Mappe 296, Marbach. Über ein Jahr später, am 18. November 1926, berichtet er von weiteren Interessenten für eine Verfilmung und wieder fragt er dringend nach der Beteiligung und dem Interesse von Elisabeth Bergner. „Ehe ich mich in diese Sache weiter einlasse, wünschte ich sehr zu wissen, ob Sie selbst für die Angelegenheit sich noch interessieren (...).“Brief an Elisabeth Bergner, 18.11.1926. Mappe 296, Marbach.

[155] „Frl. Else für die Vorlesung Bergner zu kürzen begonnen.“ (TB, 29.11.1925, 8, 295). „Nm. an ‚Else’ gestrichen“. (TB, 30.11.1925, 8, 296).

schön, wenn ich nackt bin."[156] Der Konflikt Elses, die Rettung ihres Vaters zum Preis ihrer Würde, ihre öffentliche Entblößung (statt der von Dorsday gewünschten privaten) und ihr Tod durch eine Überdosis Veronal lassen sich wirkungsvoll in Szene setzen und sind als Filmstoff geeignet.[157] Auch der Handlungsort, ein Luxushotel in den Dolomiten, in dem Else auf Einladung ihrer reichen Tante die Ferien verbringt, ist eine ideale Filmkulisse. Doch entweder ist die Novelle „Fräulein Else" bei den Filmproduzenten nicht bekannt, oder Schnitzler kann die Angebote nicht akzeptieren. Erneut fragt er bei Elisabeth Bergner an, ob sie noch Interesse an der Rolle habe:

> Wieder erhalte ich einen sehr ernsthaften Antrag die Verfilmung von „Fräulein Else" betreffend. So frage ich denn neuerlich, 1. wie Sie persönlich heute überhaupt zu der Sache stehen, ob ganz entschiedene Aussicht für die nächste Zeit besteht, dass Sie selbst resp. die Gesellschaft, von der Sie mir zuletzt in Berlin sprachen, eine Verfilmung des „Fräulein Else" unternehmen möchte, 2. welche Bedingungen diese Gesellschaft mir zu bieten in der Lage wäre. Sie wissen, wie viel mir daran läge, wenn Sie bei einer Verfilmung die Else übernähmen, die ich mir ja kaum unter einem anderen Bild als dem Ihren vorzustellen imstande bin und ich zweifle nicht, dass die Gesellschaft, mit der ich in Unterhandlung bin, sich auf meinen Wunsch vor allem mit Ihnen in Verbindung setzen würde. Jedenfalls aber erbitte ich freundliche Antwort innerhalb spätestens acht Tagen, da ich aus mannigfachen Gründen die Angelegenheit in keinem Fall länger aufschieben möchte.[158]

In der Zwischenzeit ist Schnitzler mit dem von Elisabeth Bergner genannten Interessenten in Kontakt getreten. Es handelt sich um die Berliner „Poetic Film", die Firma von Paul Czinner, dem späteren Ehemann von Elisabeth Bergner, der selbst Schauspieler, Regisseur und Produzent ist. Doch auch mit der „Poetic Film" gibt es

---

[156] Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Die Erzählenden Schriften. 2 Bde. Frankfurt/M.: Fischer, 1961. Bd. 2. S. 346.

[157] Handlungsstrang nach Klaus Kanzog: Arthur Schnitzler. Fräulein Else. Der innere Monolog in der Novelle und in der filmischen Transformation. In: Foster, Krobb (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. S. 359-372. Dazu Astrid Lange-Kirchheim: Adoleszenz, Hysterie und Autorschaft in Arthur Schnitzlers Novelle ‚Fräulein Else'. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 42 (1998). S. 265-300.

[158] Brief an Elisabeth Bergner, 7.4.1927. Mappe 296, Marbach. Ebenfalls abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 202. In einem Brief vom 25. November 1926 schreibt Elisabeth Bergner an Schnitzler, dass sie eine eigene Filmgesellschaft gründen möchte und Schnitzler wird lange auf die Verwirklichung warten. „Selbstverständlich will ich brennend gern heute wie gestern und morgen wie heute die ‚Else' verfilmen, und jede Gesellschaft soll sich diesbezüglich an mich wenden. Vielleicht habe ich im Frühling meine eigene Gesellschaft – die Vorbereitungen dazu sind im Gange – und dann bleibt sie doch bei mir." Brief von Elisabeth Bergner an Schnitzler, 25.11.1926. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 137.

Auseinandersetzungen. Schnitzler wendet sich an Elisabeth Bergner, um seine Einwände zu erklären:

> Nun erlauben Sie mir Ihnen zu sagen, dass die Leute vom „Poetic Film“ sich meiner Empfindung nach weder sehr grosszügig noch voraussichtsvoll benehmen. Die Bedingungen, die ich gestellt habe, dürften Ihnen ja bekannt sein: 15.000 Mark für Oesterreich und Deutschland mit Vorauszahlung von 10.000 Mark und perzentuelle Beteiligung an allen Auslandsverkäufen; 40% Amerika, 15% alle übrigen Länder.[159]

Am 23. Juni 1927 schreibt er an Richard Hirschfeld von der „Poetic Film“:

> Neuerdings finde ich in Ihrem letzten Brief Ihren Wunsch ausgedrückt, ich möge berücksichtigen, dass es für mich, ganz abgesehen von der Verfolgung meiner materiellen Interessen, bestimmt von Interesse sein müsste, dass „Fräulein Else“ von einer Künstlerin vom Range der Frau Elisabeth Bergner verkörpert werde. Ebenso logisch und ebenso, sagen wir, taktvoll wäre es, wenn ich immer wiederholte, dass es für Frau Bergner und für den Poetic Film, ganz abgesehen von der Verfolgung seiner materiellen Interessen bestimmt von Interesse sein müsste, dass Frau Elisabeth Bergner das Werk eines Künstlers vom Range des Herrn Arthur Schnitzler verkörpert. Es scheint mir ebenso wenig Grund für mich meine Ansprüche deshalb herabzusetzen, weil eine Künstlerin, wie Frau Elisabeth Bergner eine Gestalt von mir zu verfilmen die Absicht hat, als es für Frau Bergner ein Anlass sein dürfte ihre Ansprüche herabzusetzen, weil sie eine von Arthur Schnitzler geschaffene Gestalt zu verfilmen Gelegenheit nehmen will.[160]

Erst im September sind die Verhandlungen so weit fortgeschritten, dass Schnitzler eine Chance für die Realisierung sieht. „Correspondenz durchgesehen. Mit dem Poeticfilm (Frl. Else) wird es doch ernst.“ (TB, 15.9.1927, 9, 85).[161] Schnitzler berichtet seinem Sohn Heinrich, dass die Gespräche über den Film zum Abschluss kommen könnten. „Heute erwarte ich einen Abgesandten des Poeticfilms (Frl Else) –

---

[159] Brief an Elisabeth Bergner, 16.6.1927. Mappe 296, Marbach.

[160] Brief an Herrn Richard Hirschfeld von der Poetic Film, 23.6.1927. Mappe 375, Marbach. Ebenfalls abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 203

[161] Vgl. die Briefe an Paul Czinner vom 5.5.1927, 14.5.1927, 30.5.1927. Mappe 310, Marbach. Und die umfangreiche Korrespondenz mit Elisabeth Bergner. „Ich bin ganz Ihrer Meinung, dass die ‚Else’ Ihnen erhalten bleiben müsste, und bin nach wie vor überzeugt, dass Sie einen Welterfolg gerade mit der verfilmten Else haben müssten, auch wenn wir nicht die neue Technik abwarten, die Dr. Czinner gerade für ‚Fräulein Else’ für unerlässlich hält. Wir haben keinerlei Gewähr, dass diese Technik gerade bis zum nächsten Jahr ihre Vollendung erreicht haben wird. Dass ich eine Option unter den gegenwärtigen Umständen ohne irgend eine Sicherstellung nicht aus der Hand geben kann, (nachdem wir ja schon fast zwei Jahre uns über diese Sache unterhalten) (...) werden Sie ohneweiters einsehen (...).“ Brief an Elisabeth Bergner, 28.5.1927. Mappe 296, Marbach.

und es ist möglich (und es wäre auch recht nöthig) dass die Angelegenheit zum Abschluss käme."[162] Richard Hirschfeld besucht ihn am Nachmittag, um den Vertrag unterschriftsreif zu machen. Es wird ein für beide Seiten befriedigender Kompromiss gefunden:

> Nm. Hr. Rich. Hirschfeld, als Bevollmächtigter der Poeticfilm. Finanz. Gespräch über Else-Film; als er ging, kam noch eben Telegr. von Elis. Bergner. Wir schlossen so ziemlich ab. - Complimente über meine jurist. und geschäftsmännischen Fähigkeiten. - (Sie – die Unternehmer sind natürlich doch immer die Stärkeren – und sind eben immer in der Lage, nur um ihre Macht zu beweisen auch auf ein gutes Geschäft zu verzichten. -) (TB, 24.9.1927, 9, 88).

Diese Gedanken Schnitzlers und seine Rechtfertigung gegenüber Hirschfeld bezüglich der Tatsache, dass eine Schauspielerin von Rang wie die Bergner den Erfolg einer Verfilmung mehr beeinflusst, als der Name des Verfassers, zeigen die Stellung des Autors beim Film.[163] Schnitzler erkennt, obwohl er inzwischen gelernt hat, sich gegenüber einer Filmgesellschaft zu behaupten und abzusichern, die Macht, die der Produzent und in diesem Fall der Regisseur hat, vor allem wenn der Autor ein besonderes Interesse an einer Verfilmung hat. Dies trifft auch auf die „Poetic Film" zu; am nächsten Tag findet sich Herr Hirschfeld erneut bei Schnitzler ein:

> Hr. Hirschfeld – selbst beschämt; - hat mit Berlin Nachts telef.; die Leute finden – seine Vollmacht überschritten – versuchen neuerlich zu drücken. Ich erklärte in unverblümten Worten meinen Ekel – H. gab mir (scheinbar) Recht; - ich nahm nicht an, nur bereit die Perzente Amerika herabzusetzen (contre coeur – aber um doch die Chancen nicht ganz zu vergeben), Entscheidung bis Dienstag. (TB, 25.9.1927, 9, 88).[164]

---

[162] Brief an Heinrich Schnitzler, 24.9.1927. Briefe II. S. 497.
[163] Vgl. die Ausführungen über die Stellung des Autors beim Film in Kapitel 5.3, S. 163-166 dieser Arbeit.
[164] Schnitzler berichtet Elisabeth Bergner wenig später ausführlicher in einem Brief. „Der Betrag, um den wir noch differierten, Ihre sogenannten Geldgeber und ich, war so gering, dass er kaum für mich, für diese Bankleute überhaupt nicht in Betracht kommt, das von mir verlangte Honorar, resp. perzentuelle Beteiligung, so lächerlich im Verhältnis zu den grossen Kosten, die abgesehen von diesem Honorar für die Herstellung des Films aufgewendet werden müssten, dass das ganze Verhalten dieser Geldgeber, da man ihnen doch geschäftliche Torheit kaum zuschreiben dürfte, nur in einer unbegreiflichen Rechthaberei und filmunternehmerischen Machtdünkel seine Ursache haben kann." Brief an Elisabeth Bergner, 6.9.1927. Mappe 296, Marbach.

An besagtem Dienstag trifft tatsächlich ein Telegramm mit der Annahme der Bedingungen bei Schnitzler ein.[165] Mit Paul Czinner findet diesbezüglich im November 1927 eine Besprechung in Wien statt:

> Ins Bristol. Paul Czinner, der mir vorher tel.- Wegen Else-Film. Besetzung (Bassermann als Vater, Albert Steinrück als Dorsday) morgen schon hier Aufnahmen. Cz. erzählt mir ungefähr Regiebuch. Mit ihm Imperial, dort mit ihm genachtm. und weiter über „Else". - Mäßig kluger, nicht uninteressanter, aber mit Vorsicht zu behandelnder Mensch. - Ratschläge meinerseits und sein Wunsch nach meiner Mitarbeit. - Die Bergner kommt morgen auf 2 Tage, wegen Aufnahme. Zweite Honorarrate, Scheck, den Cz. unterschreibt – also doch geschäftlich betheiligt. - (TB, 27.11.1927, 9, 108).

Mehrfach treffen sich Schnitzler, Paul Czinner und Elisabeth Bergner zum Essen.[166] Dabei wird auch über die Realisierung von „Fräulein Else" diskutiert. „Elis. Bergner, Czinner, Karl Mayer; bald auch Heini. Disc. über den Else Film. Differenzen, Einigung. Mayer sympathisch und nicht uninteressant." (TB, 5.12.1927, 9, 111).[167] Czinner schreibt das Drehbuch mit einem der profiliertesten Drehbuchautoren des deutschen Stummfilms, Carl Mayer.[168] Schnitzler bringt seine Vorschläge zwar in die Diskussion mit ein, die Zusammenarbeit bei der Erstellung des Films endet damit und das Angebot zur Mitarbeit bei den Dreharbeiten wird von Schnitzler nicht wahrgenommen. Gerüchte diesbezüglich kommentiert er noch vor der Premiere des Films in einem Brief an die Redaktion des „Tempo":

---

[165] „Nm. telegr. Berlin; günstige Erledigung der Film Sache Else". (TB, 27.9.1927, 9, 89).
[166] TB, 3.12.1927, 9, 110f.; TB, 5.12.1927, 9, 111; TB, 6.12.1927, 9, 112.
[167] Carl Mayer (1894-1944) schrieb die Drehbücher unter anderem zu „Das Cabinet des Dr. Caligari" (1920, mit Hans Janowitz); „Grausige Nächte" (1921); „Erdgeist"; „Der Letzte Mann" (1924); „Sonnenaufgang" (1927). „Sonnenaufgang" ist der letzte verwirklichte Film Mayers. Er beschränkt sich in der Folgezeit darauf, andere Filmleute zu beraten. Für Schnitzler sind die Gespräche mit Mayer von hohem Wert. „Gleich nachm. Carl Mayer, mit interessanter Idee für die Else Inszen. (...) Wieder voll menschlicher Sympathie ich auch zu ihm." (TB, 9.1.1929, 9, 218).
[168] Über Carl Mayer äußert sich Schnitzler in dem Brief an Elisabeth Bergner sehr positiv. „Carl Mayer haben Sie vielleicht noch vor Ankunft dieses Briefes gesprochen. Ob nun seine schöne Idee sich schon aus Anlass und bei Gelegenheit unserer ‚Else' wird realisieren lassen oder nicht, - an sich erscheint sie mir höchst bedeutungsvoll. Und über alles Augenblickliche und sogar über alles Künstlerische hinaus bin ich froh in dem kurzen Zusammensein mit ihm eine Bestätigung herzlicher, ja freundschaftlicher Beziehung gefühlt zu haben, die ich wohl als eine Bereicherung meiner Existenz bezeichnen darf." Brief an Elisabeth Bergner, 10.1.1929. Mappe 296, Marbach. Ebenfalls abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 374. Für die Verfilmung konnte dies keine Auswirkungen mehr haben, da diese bereits abgedreht war. Ausführlich zu Carl Mayer in: Rainer Berg: Zur Geschichte der realistischen Stummfilmkunst in Deutschland – 1919 bis 1929. Ein Beitrag zur historischen und systematischen Filmforschung unter besonderer Berücksichtigung von Problemen der öffentlichen Meinung. Berlin Phil. Diss. Berlin, 1982. Berg beschreibt Carl Mayer als eine Schlüsselfigur unter den wenigen, die überhaupt ihre „künstlerischen Ambitionen im Rahmen der deutschen Filmindustrie" durchsetzen. S. 37. Vgl. auch ausführlich über Carl Mayer bei Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 105-115 und S. 269 zu Carl Mayers Rückzug aus der Filmbranche.

Sehr geehrter Herr Redakteur.

In einer Notiz Ihres geschätzten Blattes, anläßlich der bevorstehenden Aufführung meiner verfilmten Novelle „Fräulein Else“, lese ich, daß ich mich ebensowohl „mit dem Drehbuch, wie mit dem Film selbst“ einverstanden erklärt hätte. Das stimmt nicht ganz. Ich habe mich wohl mit der Tatsache der Verfilmung einverstanden erklärt, war aber bisher nicht in der Lage mein Einverständnis mit dem Drehbuch und dem Film irgend jemandem gegenüber auszusprechen, da mir bisher weder der Film noch das Drehbuch bekannt ist. Doch bin ich von der Vorzüglichkeit des Films auch ohne vorläufige Kenntnisnahme vollkommen überzeugt, da ein Film mit Elisabeth Bergner, Bassermann, Steinrück, Adele Sandrock, Trevor (ich weiß nicht, wer sonst noch mitspielt) unmöglich schlecht sein kann und zweifle ebenso wenig an der Vortrefflichkeit des Drehbuchs, an dem bewährte Filmdichter und Regisseure viele Monate lang gearbeitet haben, zweifle umso weniger, als in der Filmbearbeitung des „Fräulein Else“ – wie ich aus der oben erwähnten Notiz zu meiner Beruhigung erfahre – „die Figur der Heldin vom Hysterisch-Überredeten ab (wer mag sie nur hysterisch überredet haben?) mehr in das Allgemein-Menschliche gerückt ist.“ – Ich möchte bei dieser Gelegenheit auch bemerken, daß ich „Fräulein Else“ weder dramatisiert habe noch zu dramatisieren gedenke; es wird vielmehr der Versuch gewagt werden meine Novelle im Wortlaut auf der Bühne zur Darstellung zu bringen.[169]

Die Behauptung von Walter Fritz, „das Buch verfasste Czinner gemeinsam mit Schnitzler“,[170] ist somit falsch.
Die Premiere von „Fräulein Else“ findet am 7. März 1929 im „Capitol“ in Berlin statt. Der innere Monolog wird von Czinner aufgelöst in äußere Vorgänge, gestische und mimische Ausdrucksformen, der Handlungsort wird aus dem sommerlichen Südtirol in das winterliche St. Moritz verlegt. Schnitzler ist bei der Premiere nicht anwesend,[171] von den Reaktionen auf die Uraufführung des Films erfährt er am 9. März 1929. „Nm. Nachrichten von der Première des Else-Film in Berlin vorgestern: Briefe von O., von Dora, mir eingesandten Kritiken; von Heini; - Horch telef. mir Kritiken; (...).“ (TB, 9.3.1929, 9, 231). Wenig später sieht er den Film in Berlin. „Ins Capitol. Film Else. Mit O.; - Dora und Karl M., und Tommy. - Die Bergner

[169] Brief an die Redaktion des „Tempo“, 18.2.1929. Briefe II. S. 590f.
[170] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 32.
[171] Elisabeth Bergner äußert Schnitzler gegenüber den Wunsch, er solle zur Premiere nach Berlin kommen. „Nachts ruft E. B. an – ich müsse vor der Filmprem. unbedingt nach Berlin kommen. Kann allein mit der Theatersache nicht zurechtkommen.“ (TB, 19.2.1929, 9, 228).

außerordentlich; ebenso Steinrück; gut, aber sehr Theater Bassermann. Im Anfang manches gute; der Schluss überhetzt und albern." (TB, 13.3.1929, 9, 232). Ausführlich kommentiert er den Film in einem Brief an Clara Katharina Pollaczek. Was die filmische Umsetzung betrifft, so kritisiert Schnitzler, dass Else nicht in vollem Bewusstsein in die Halle geht. Dadurch wird nicht nur dem Gang der Handlung das Eindrucksvolle genommen, sondern auch die Vielschichtigkeit des Entschlusses Elses:

> Der Anfang nicht übel; das letzte Viertel dumm und schlecht. Ich begreife jetzt warum man mir das „Buch" nicht schickte. Der Einfall, gegen den ich mich bei unserm ersten Gespräch (Czinner Mayer) gewendet hatte: dass Else „Veronal" nimmt, *ehe* sie unbekleidet unter dem Mantel in die Halle geht – blieb bestehn; - Czinner war zu überheblich und talentlos, um davon abzugehen; - und da wurde nicht nur ein completter Unsinn daraus – sondern viele Möglichkeiten für Elisabeth gingen verloren. Die Episode Vater nimmt viel zu viel Raum ein; - und man weiss weder was aus ihm noch aus Dorsday am Ende wird. Bassermann sehr gut aber sehr Theater; - unvergleichlich Steinrück als Dorsday (besser als von mir) – Die Episode Paul – Cissy ist überhaupt nicht vorhanden. Die Wohnung des Dr Thalhof (so heißt nemlich im Film Elsens Vater) lächerlicher Kinoluxus. St Moritzer Landschaft und winterlicher Sport ist nicht umzubringen. – Die Leistung von Elisabeth wundervoll – nur ist es (durch den Filmtext) – eine ganz andre Else als ich gedichtet hatte.[172]

Der Vater wird zu stark in den Vordergrund gestellt. In Schnitzlers Novelle ist er zwar der Initiator der Konflikte, doch als Person tritt er im Gegensatz zu der Filmfassung nicht auf. Die Kritik erinnert an die Rolle des Vaters von Christine in der „Liebelei"-Verfilmung. Christines Vater nimmt ebenfalls zu viel Einfluss auf die Handlung. Schnitzler stellt in seiner geäußerten Kritik dementsprechend immer wieder fest, dass die Dramaturgen und Drehbuchautoren es nicht verstehen, die entscheidenden Handlungsstränge und die tragenden Personen zueinander in eine sinnvolle und nachvollziehbare Beziehung zu stellen. Letztlich hat der Film mit der Vorlage und deren inhaltlichen Intension nicht mehr viel gemein. Schnitzler sieht sich am 20. Oktober 1929 den Else Film noch einmal mit Clara Pollaczek an. „Mit C. P.

[172] Brief an Clara Katharina Pollaczek, 15.3.1929. Briefe II. S. 597.

Colosseum Kino Frl. Else. Was haben die Leute mit dem Schluss gemacht!" (TB, 20.10.1929, 9, 284).[173]

3.5.1 „Was haben die Leute mit dem Schluss gemacht!"

Trotz der für den Film reizvollen Handlung, erschwert der innere Monolog Elses als Ausdruck ihrer inneren Spannung die filmische Realisation und Visualisierung. Paul Czinner setzt auf die Schauspielkunst und das Charisma von Elisabeth Bergner. Er lässt dem Zuschauer Zeit, die Reaktionen Elses zu beobachten und verweist durch die Großaufnahmen von Elses Gesicht auf ihr Inneres und den stattfindenden, im Stummfilm nicht verbalisierbaren Konflikt. Ausführlich wird der Zusammenbruch des Vaters geschildert und die Mutter beim Schreiben des Briefes an Else gezeigt.[174]
In der zeitgenössischen Kritik wird der Film unterschiedlich aufgenommen. Mit den schauspielerischen Leistungen, die Schnitzler größtenteils positiv beurteilt, sieht sich die Kritik nicht allgemein einverstanden. Der Film sei so stark auf Elisabeth Bergner zugeschnitten, die sich als „Star" zu sehr selbst darstelle. Durch den häufigen Einsatz der Großaufnahme langweilt der Regisseur das Publikum. Der Verlust an Tiefe in der Charakterisierung von Else wird beklagt, der Einsatz von Naturaufnahmen zur Erzeugung von Stimmung wird abgelehnt.[175] So kommentiert der Filmkritiker Rudolf Arnheim kritisch in der „Weltbühne":

---

[173] Trotz seiner Verurteilung des Films, empfindet er später die Kritik seines Freundes Gustav Schwarzkopf am Film, „übertrieben". (TB, 22.10.1929, 9, 285).
[174] Dazu: Klaus Kanzog: Arthur Schnitzler. Fräulein Else. In: Foster, Krobb (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. Für Kanzog ist das zentrale Problem im Text wie im Film die „Deixis der ‚Einzigartigkeit' der ‚Äußerungsinstanz Else'". S. 364. Dazu Andrea Allerkamp: ‚Ich schreibe ja keine Memoiren'. Über die ars memoriae als Spiel zwischen Bild und Text in Schnitzlers „Fräulein Else". In: Cahiers d'Etudes Germaniques 29 (1995). S. 95-108.
[175] „Jedoch hat der Film wieder die Schwäche, die allen Bergner-Filmen eigen ist: er hat die bewegende Spielszene in Soloszene der Hauptdarstellerin. Und dadurch gewinnt er das Gesicht eines Starfilms. Noch immer scheint für Elisabeth Bergner das oberste Gesetz, die Unterstreichung der eigenen Gegenwart zu sein — das Schicksalhafte wird losgelöst aus den Zusammenhängen und zur mimischen Studie. Das verstösst gegen das höhere Gesetz des Kunstwerkes an sich. Bei diesem Film geht die Sünde so weit, dass die Grossaufnahme des Hauptstars in unendlichen Passagen durchgeführt wird, Nichtigkeiten, die für die Handlung ohne Bedeutung sind, werden nur um der Darstellerin willen bis in alle Einzelheiten gezeigt. Das Fazit ist eine zu starke Dehnung des Ablaufs, auf die man gerne verzichten würde. Gut deutsch gesagt: der Film wird langweilig, was er gar nicht notwenig hätte. Die Umgebung sattsam bekannt an sich, hier aber nicht einmal treibendes Handlungsmoment, wird wieder und wieder photographiert, Naturszenen sollten Stimmung schaffen, die man ohnedies voraussetzt,-- und die Spannung sinkt auf ein Minimum herab." Die Filmwoche. Berlin, Nr. 12, 20.3.1929. Kritik von –net. Die Kopie ist im Schnitzler Archiv, Freiburg einsehbar. Der Artikel ist noch nicht archiviert und befindet sich bei der DVD von „Fräulein Else".

> Spiele nicht mit der Kamera, denn wir könnten geladen sein! Wäre der Film „Fräulein Else" im Stammkino für sechzig Pfennig gelaufen, man wäre schweigend ins Bett gegangen. Ihn aber vor einem geladenen Publikum als große Premiere zu zeigen, ist eine unverständliche Anmaßung. Elisabeth Bergner als Fräulein Else, hilflos und ohne Helfer, schleudert die Gliedmaßen wie jemand, dem es zum Stillstehen zu kalt ist; ein irritierendes Gestammel der Unterarme und der Augenlieder; das Gesicht: zwei tote Augen im Gipsverband (abgesehen von einer vom Himmel gestürzten Profilaufnahme – einer Ahnung dessen, was man in Hollywood aus diesem schönen Kopf machen würde). Paul Czinners Regie: ein hysterisches Gewimmel aufgescheuchter Mitmenschen; tückisch verschobenes Mobiliar; Vorkriegsfinsternis der Interieuraufnahmen: endlose Mätzchen, wie auf einen Fliegenleim photographiert und plump mit der Gartenschere geschnitten; große Posten antiquarischer Ansichtskarten aus St. Moritz und dem menschlichen Liebesleben. Schon einer Schauspielerin zuliebe, die von der Bühne so viel Glück verbreitet hat, sollte, nachdem fünf hoffnungslos dilettantische Filme danebengelungen sind, der ärgerliche Unfug abgestellt und Herrn Czinner die Schankkonzession entzogen werden.[176]

Lotte Eisner sieht die Leistung Czinners differenzierter. „Er bringt Pausen, die beredt wirken, die keinerlei erklärender Zwischentitel bedürfen, und die ganze Atmosphäre vibriert von dieser schweigenden Beredsamkeit (...)."[177] Auch die Großaufnahmen haben für sie einen positiven Effekt. „(...): die latente Stimmung wird sichtbar auf den nahe gesehenen Gesichtern, auf denen sich jetzt für Momente jede Regung, jeder Seelenreflex widerspiegeln kann (...)."[178] Allerdings relativiert sie die Hervorhebung des Stilmittels für Czinners Werk, wenn sie abschließend feststellt, dass er „sich dann wiederum durch allzu sichtliche Routine und den Hang zu Sentimentalität um seine Wirkung" bringt.[179] „Der Kinematograph" urteilt ähnlich wie Schnitzler, wenn er bemerkt, dass der Stoff zwar „ursprünglich aus einer Schnitzlerschen Novelle" stammt, „aber es ist wenig übrig geblieben, die Charaktere sind umgemodelt, so daß beinahe nicht Fräulein Else die Hauptrolle spielt, sondern ihr Vater, (...)."[180] Eine weitere Kritik in der Zeitschrift „Literatur" urteilt freundlicher:

---

[176] Rudolf Arnheim: Lubitsch, Dupont, Czinner. In: Die Weltbühne 25 (1929) Bd. 1. S. 414-416. S. 416. Zitiert nach: Hätte ich das Kino. S. 203f.
[177] Lotte H. Eisner: Dämonische Leinwand. Hrsg. v. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt/M.: Pippert + Koch, 1975. S. 191.
[178] Ebd.
[179] Ebd. S. 330.
[180] Der Kinematograph, Berlin, Nr. 64, 17.3.1929, S. 15. Die Kopie ist im Schnitzler Archiv, Freiburg einsehbar. Der Artikel ist noch nicht archiviert und befindet sich bei der DVD von „Fräulein Else".

Die Dimensionen der Erzählung sind weiter als die des Films: bei Schnitzler ist Fräulein Else auch ein Luder. Sie erregt Voyeur-Phantasien. Kokettiert mit Exhibitionismus. Weiß wohl abzuwägen, ob der Vater das Opfer wert ist, das sie bringen soll. Und kostet eine gewisse Schadenfreude aus, daß sie den Käufer im Preise betrügt, als sie auf den Ausweg verfällt, vor den versammelten Gästen des Hotels im Konzertraum den Mantel von ihren Schultern gleiten zu lassen. Von all dem bringt die Fläche der Filmleinwand nichts. Oder am Ende doch? Die Schrift ist deine Verräterin, Fräulein Else! (Eine „aristokratische Schrift" nennt sie ein Verehrer Fräulein Elses bei Schnitzler.) Da ist etwas in den Winkeln der langgezogenen Schrift, was zu dem kindhaften Mädchen nicht ganz zu passen scheint, was nach einer Disposition zu kleinen Bosheiten aussieht. Wir sehen, wie Elisabeth Bergner einen Brief an die Eltern schreibt. (Werden Illusionen zerstört?) Wir sehen eine anderes Mal, wie die Mutter der Tochter schreibt: wie sie jeden Buchstaben korrekt rundet, da spricht die Schrift beredt wie die Physiognomie der bürgerlich-beschränkten Frau. Aus der Tatsache, daß wir zu Zuschauern gemacht werden, wenn die Schriftzeichen entstehen, erhellt, daß die Physiognomie der Schrift bewußt als Kunstgriff gebraucht wird. Es wird hier vielleicht sogar zu häufig angewandt. Aber welche Möglichkeiten der Filmdramaturgie tun sich auf! [181]

[181] L. W. (Lutz Weltmann?). Literatur, Jg. 31, 1928/29. S. 437f. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 204.

4. Arthur Schnitzler und der Film

„Das einzige was ich aber überzeugend daraus erkenne, ist, daß wir noch lange und oft den Kinema zusammen uns ansehen müssen, ehe wir die Sache nicht nur für uns, sondern auch für die Welt verstehen werden.“[1] schreibt Franz Kafka 1908 in einem Brief an Max Brod. Arthur Schnitzler hält in seinem Tagebuch wiederholt die Faszination der „bewegten Bilder“ fest und berichtet von den Kinobesuchen, wie im „Imperial Kinematograph-Theater“ (TB, 13.5.1908, 3, 333)[2] oder „Mit O. und Leonie Lustspielth. ‚Förster Christl' (Niese), mit Gustav in der Loge; dann alle Eisvogel und Kinematograph.“ (TB, 26.5.1908, 3, 336). In Begleitung seiner Frau, Familie und Bekannten besucht Schnitzler gemeinsam den Kinematographen. Gegenüber den Panoramabesuchen, die er in der Regel allein unternimmt, ist der Kinobesuch für Schnitzler ähnlich wie der Theaterbesuch ein gesellschaftliches Ereignis. Eine zweite wichtige Bedeutung des Kinematographen ist die Visualisierung politischer Ereignisse. „Kinematograph. Kaiserfeier.“ (TB, 18.8.1908, 3, 350): das Weltgeschehen wird zum dargestellten Gegenstand auf der Leinwand.[3] Nicht nur berühmte Persönlichkeiten lassen sich aus nächster Nähe erleben, sondern auch dokumentarische Bilder werden zu einem Massenmedium: „Im Kinematographischen Theater – U.a.: Zeppelin in Berlin und sein Gespräch mit dem Kaiser. – Welche Wunder!“ (TB, 1.9.1909, 4, 87). Bleiben diese Besuche zunächst noch vereinzelt,[4] werden sie ab dem Jahr 1912 häufiger. „Im Kino – schon die Bilder vom Balkankrieg. Und ‚Rührung' über eine Filmtragödie.“ (TB, 12.11.1912, 4, 367). Aktuelle Dokumentarfilmaufnahmen können bereits kurz nach ihrer Aufnahme gezeigt werden und die Produktion von Filmen ist mittlerweile professionell. Zu Schnitzlers Verblüffung über die kurze Zeitspanne zwischen Produktion und Aufführung, kommt seine „Rührung“ über die Filmtragödie. Die Anführungszeichen Schnitzlers bringen zum Ausdruck, dass er sich von seinen Emotionen distanziert und die Wirkung, die

[1] Zitiert nach Zischler: Kafka geht ins Kino. S. 15.
[2] Bereits zwei Tage später, an seinem 46. Geburtstag, besucht Schnitzler mit Familie und Freunden erneut den „Kinematographen“. (TB, 15.5.1908, 3, 333).
[3] Vor allem in den Kriegsjahren nutzt Schnitzler das Medium zur Berichterstattung. „Mit Heini Urania (...) Kinematogramme. Es gibt heute nichts interessanteres in Wien zu sehn.“ (TB, 14.12.1914, 5, 157). Weitere zahlreiche Eintragungen folgen. TB, 31.12.1914, 5, 162; TB, 25.2.1915, 5, 176; TB, 8.3.1915, 5, 178; TB, 10.11.1915, 5, 237.
[4] TB, 17.4.1910, 4, 142; TB, 25.7.1910, 4, 165; TB, 27.8.1910, 4, 172; TB, 3.4.1912, 4, 316.

das Filmgeschehen ausübt, nicht klassifizieren kann. Wie eine andere Notiz dokumentiert: „Im Kino. So nervös, dass eine kitschige Abschiedszene mich weinen macht.“ (TB, 12.7.1913, 5, 51). Mit seinem Sohn Heinrich besucht Schnitzler zudem häufig die Lehr-, Dokumentar- und Naturfilme, die unter anderem die Produktionskarriere von Graf Alexander „Sascha“ Kolowrat starten.[5] „Nm. mit Heini Urania – Belehrendes.“ (TB, 9.4.1913, 5, 30). Er setzt sich kritisch mit den Darstellern und den neuen Filmen auseinander: „Heimatkino, Asta Nielsen.“ (TB, 5.5.1913, 5, 36); „Kino ‚Heimat'. (Psylander).“ (TB, 19.5.1913, 5, 39); „Im Kino (...) ‚Student von Prag', Wegener.“ (TB, 10.9.1913, 5, 61) und zeigt die Bereitschaft, die Ausdrucksform Film als ein künstlerisches Medium zu legitimieren. Dabei akzeptiert er auch popularistisch aufgemachten, klischeehaften Kintopp als Unterhaltung: „Im Kino – Zacconi ‚il padre', fabelhaft dumm. Viel gelacht.“ (TB, 19.8.1913, 5, 57). In seinen Tagebüchern nehmen die kritischen Reflexionen zu. Er qualifiziert insbesondere die schauspielerischen Leistungen der Darsteller, die ihm zum Teil von der Bühne oder auch persönlich bekannt sind. „Nm. Gustav abgeholt, dann O. von Ress; ins Graben Kino. (Bassermann, der König. Gut.).“ (TB, 17.10.1913, 5, 69). „Mit O. und Stephi Kino; u.a. Salten's Shylock von Krakau, ganz gut; mit Schildkraut (famos).“ (TB, 2.12.1913, 5, 79). Schnitzler selbst hat in der Zwischenzeit Kontakt zu den Filmproduzenten. Ein Angebot zu einer Zusammenarbeit mit der Österreichisch-Ungarischen Kinoindustrie beantwortet Schnitzler in einem Brief vom 6. Mai 1911 zunächst noch ausweichend:

> Besten Dank für die freundliche Aufforderung. In diesem Augenblick weiss ich zwar noch nicht in welcher Weise ich Ihrem Wunsch entgegenkommen könnte, doch ich will die Anregung für alle Fälle in mir weiterwirken lassen und behalte mir vor bei passender Gelegenheit auf Ihr Schreiben zurückzukommen. Da Sie mich nach meinen eventuellen Bedingungen fragten, so ist vielleicht meinerseits die Frage gestattet welches die auf diesem Gebiete überhaupt üblichen Bedingungen sind.[6]

Das Interesse Schnitzlers an der Kinematographie zeigt sich nicht nur durch die notierten Besuche von Filmvorführungen in Kino-Theatern, sondern darin, dass er beginnt, sich mit dem Medium kritisch auseinander zu setzen. Er führt in seinem Bekanntenkreis zahlreiche Gespräche über die „Kinematografie“ (TB, 30.1.1912, 4,

---

[5] „Vm. mit Heini im Graben Kino-Theater“. (TB, 17.4.1910, 4, 142). Zu Graf Alexander Sascha Kolowrat vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.1.1, S. 18f. dieser Arbeit.
[6] Brief an die Österreichisch–Ungarische Kinoindustrie, 6.5.1911. Mappe 421, Marbach.

300)[7] und notiert diese in seinen Tagebüchern. Er setzt sich mit den Schwierigkeiten des Films auseinander, wenn er beispielsweise mit dem Direktor des Volkstheaters, Adolf Weisse, 1912 ein Gespräch darüber führt, ob es richtig ist, die kinematographischen Vorstellungen – wie Weisse propagiert - „entehrend" zu finden und „seinen Spielern" zu verbieten. (TB, 29.1.1912, 4, 299). Schnitzler steht bereits zu einer Zeit dem Film positiv und aufgeschlossen gegenüber, in der in seinem Umfeld eine ignorierende Haltung dem Film gegenüber vorherrscht und eine überwiegend kritische bis offen ablehnende Haltung öffentlich gemacht wird.[8] Dabei notiert auch Schnitzler seine kritischen Eindrücke und seine Geringschätzung des Kinos als Kunstform zeigt sich früh in seinen Aufzeichnungen: „Erzählen heisst ihnen nun umständlich sein. (...) nach den Menschenseelen möchten sie auch die Landschaft abschaffen so daß nur der Film übrig bleibt." (TB, 23.12.1917, 6, 99). Er notiert abwertende Qualitätsurteile wie „widerlicher Kitsch", „Schrecklich", „Unwahrscheinlich dumm, mit Praetensionen", „fad", selten empfindet er das dargestellte Geschehen als gut.[9] Aus dieser Kritik heraus entwickelt Schnitzler eine eigene Position und theoretische Basis für seine Filmprojekte. 1920 notiert er vor der Entscheidung zur Verfilmung des „Medardus":[10]

> Im Opernkino. Sah mir einen Film der Projectograph an, von dem für Med. bestimmten Regisseur nach dem allerdings grauenhaften Text (von Paul Frank und Fr. Porges) „Boccaccio"; war angewidert von der Geschmacklosigkeit. (TB, 16.2.1920, 7, 23).

Für die Theorie über den Film interessiert sich Schnitzler ebenso: „Begann Urban Gads Filmbuch zu lesen." (TB, 8.3.1920, 7, 31), womit das für die Filmtheorie einflussreiche Buch „Der Film. Seine Mittel, seine Ziele" des dänischen Regisseurs und Filmtheoretikers Urban Gad (1879-1947)[11] gemeint ist. Gads Buch ist der erste Versuch einer theoretischen Schrift über die Dramaturgie des Films und die

---

[7] Weitere Eintragungen wären möglich anzuführen; es sei an dieser Stelle auf das Tagebuch verwiesen.
[8] Erinnert wird an die offizielle Sanktionierung des Verbandes Deutscher Bühnenschriftsteller in seiner außerordentlichen Generalversammlung am 18. März 1912, wo mit großer Mehrheit beschlossen wird, dass „(...) die drei großen Organisationen des deutschen Theaters – der Bühnenverein, die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger und der Verband Deutscher Bühnenschriftsteller – ihre Mitglieder verpflichten sollen, in keiner Weise für das Kino tätig zu sein." Prinzler: Chronik des deutschen Films. S. 23.
[9] TB in der Reihenfolge der Aufzählung: 8.3.1920, 7, 30; 26.8.1920, 7, 80; 10.11.1920, 7, 106; 6.9.1921, 7, 224f.; 15.5.1921, 7, 181; 26.8.1921, 7, 220.
[10] Vgl. die Ausführung zu der Verfilmung des „Medardus" in Kapitel 3.2, S. 52-70 dieser Arbeit.
[11] Urban Gad: Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele. Mit 81 Bildern. Berlin: Schuster & Loeffler, 1920.

künstlerischen Mittel und Ziele der kinematographischen Technik.[12] Gads praktische Erfahrungen bei der Aufnahme seiner eigenen Filme, sind seiner Meinung nach:

> (...) unwillkürlich zu gewissen Grundregeln geworden, die mir als die Grundzüge der Filmkunst erscheinen wollen. Vielleicht kann deren Niederschrift wenigstens insofern nutzbringend sein, als sie zum erstenmal Probleme aufstellen und dadurch andere veranlassen, sie – vielleicht besser – zu lösen.[13]

Schnitzler setzt sich intensiv mit der Theorie des Films auseinander, was erstaunlicherweise in der Forschungsliteratur bislang noch nicht aufgearbeitet wurde. Es lassen sich durch den Text von Urban Gad keine unmittelbaren Einflüsse auf Schnitzlers Filmtheorie zeigen, sicher ist jedoch, dass Schnitzler sich mit den künstlerischen Stilmitteln des Films, wie Stummheit, Farblosigkeit, Zeit und Raum, Spannung, Steigerung, Tempo, den Eigenschaften des Films, wie Landschaften und Interieurs, Zufälligkeiten, Verbrechen, Sensationen, Stoff, Rahmen, Handlung und der Form des Filmmanuskripts, wie Entwurf und Szenarium, Exposition, Haupt- und Nebenhandlung im einzelnen auseinander setzt.[14] Er liest, dass ein „Stoff, dessen Handlung aus einer äußeren bildmäßigen Reihe von Ereignissen besteht, die sich wie fertige Episoden formen“ sich am besten für den Film eignet, die Konflikte eine „leicht sichtbare Form annehmen können, zwischen Gegnern, die am besten bereits in der äußeren Erscheinung als Gegensätze charakterisiert sind“ und dass die Filmhandlung klar und einfach sein muss, „weil man sie nur durchs Auge wahrnimmt, ohne viel Kopfzerbrechen zu machen oder zu viele Texterklärungen zu erfordern; sie darf ihre Grundeigentümlichkeit, eine Erzählung in Bildern zu sein, niemals aus dem Auge lassen.“[15] Noch 1930 betont Schnitzler Gads Talent und seine Verdienste in einem Brief anlässlich des Interesses an einer Verfilmung von „Die große Szene“.[16]

---

[12] Nach Corinna Müller ist Urban Gad der Anstoß für deutsche Filmbranchenkreise, bereits 1910 „den Filmautor nicht als eine sekundäre Größe zu erachten, sondern in ihm eine Zentralinstanz bei der Filmproduktion zu sehen.“, der Film „Abgründe“ (1910) gilt in der Filmbranche weniger als Film Asta Nielsens, sondern primär als Film des „beliebtesten Kino-Schriftstellers Herrn Urban Gad“. Corinna Müller: Das ‚andere' Kino? In: Müller, Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. S. 43-76. S. 158.

[13] Gad: Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele. S. 6.

[14] „Ich lese Urban Gads Filmbuch zu Ende.“ (TB, 15.3.1920, 7, 33). Weitere Kapitel in dem knapp dreihundert Seiten starken und in 8 Abschnitte eingeteilten Buch: Die Filmfabrik, der Regisseur und das Manuskript, die Dekorationen, die Atelierarbeiten, über die Eigenschaft der Schauspieler und die Schauspielkunst, Proben und Aufnahmen, Vollendung des Films, Lichtbildtheater, Technische Einrichtungen und der Film und die Zukunft.

[15] Urban Gad: Der Film. S. 13. Die Ausführungen und Theorien Gads über den Film und seine Bezüge zu lesen, ist sehr aufschlussreich. Er schreibt über die Unlust der Filmdirektoren, ein Manuskript

In der Zeit zu den Vorbereitungen der „Medardus“-Verfilmung ab 1920 macht Schnitzler unmittelbare Erfahrungen mit den Produktionsbedingungen, Dreharbeiten, den Studioaufnahmen und dem Filmset. Ein immer stärkerer Zwiespalt über das Kino und die Filmindustrie entsteht in ihm. Schnitzler sieht sich einerseits mehr Filme denn je an, seine Bemerkungen darüber drücken andererseits immer häufiger seine Abneigung aus. Zahlreiche Eintragungen beziehen sich auf die Flucht ins Kino, um der Gegenwart und den Problemen zu entfliehen. Das Kino bietet ihm Ablenkung, meist bezogen auf die häuslichen Probleme, die sich hinziehende Ehekrise, die schließlich zu der Scheidung führt.[17] Nach einer ausführlichen Beschreibung einer Auseinandersetzung zwischen Olga und ihm, schreibt Schnitzler „(...) es wurde immer schlimmer; - eine Scene alten Stils wurde draus; (...) ich geriet in unsägliche Erbitterung; (...) ‚Ich kann nicht mehr’; durch die Straßen, hin, in ein Kino, (...).“ (TB, 10.10.1921, 7, 237). Ab 1924 besucht Schnitzler im Durchschnitt etwa 80 Kinovorstellungen pro Jahr.[18] Er ist „angewidert von ‚Kunst’ und Publikum.“ (TB, 7.1.1923, 8, 12). Seine Gefühle beziehen sich nicht nur auf die seiner Ansicht nach oft schlechten Filme, er bezieht auch das Publikum mit ein. Misslungene Filme lastet er den Dramaturgen, Drehbuchautoren oder den Regisseuren an: „Mit C.P. Kino ‚Nixchen’ – es bleibt immer wieder überraschend, wie dumm, ordinär und talentlos diese Filmdramaturgen sind.“ (TB, 1.3.1927, 9, 25). Nach einem Besuch des Films „Tragödie“ mit Henny Porten notiert er: „Man fragt sich immer wieder, ob die Leichtfertigkeit, die Dummheit oder die seelische Gemeinheit dieser Filmverfasser das Hauptelement dieser Begabungen vorstellt.“ (TB, 4.9.1926, 8, 354f.). Drei Tage später sieht er den Film „Wien bleibt Wien“, den er als „idiotisch und verlogen“

überhaupt zu lesen und die Unmöglichkeit eines dramatischen Schlusses (S. 15). Über beide Aussagen sichert sich Schnitzler bei seinen Tätigkeiten für den Film ab, wenn er einerseits in den Vorbemerkungen seiner Entwürfe fordert, dass das Lesen der Originalfassung unerlässlich zum wirklichen Verständnis des Entwurfs ist und andererseits sich über verschiedene Fassungen des Schlusses Gedanken macht oder diese beim Vorlegen des Entwurfs bereits anbietet. Vgl. dazu die Ausführungen über Schnitzlers Filmentwürfe und über Schnitzlers filmtheoretisches Bewusstsein und seine ästhetischen Forderungen an den Film in Kapitel 5, S. 145-162 dieser Arbeit.

[16] Brief an Björn Björnson, 16.1.1930. Mappe 301, Marbach. Vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.3.4, S. 126-130 dieser Arbeit.

[17] Anlässlich seiner Ehekrise kommentiert Schnitzler 1920: „Ich gehe aus dem Zimmer – mache den vergeblichen Versuch am Weiher weiterzuschreiben; empfinde das ganze Graun dieses Zusammenbruchs und vor mir, auf dem Pult, steht das Bild von O., aus der allerersten Zeit - und ich weiß nun (vielleicht in diesem Augenblicke zum ersten Mal) daß alles zu Ende ist. Ins Freie, Nebel, Koth; in ein Kino – nordische Frühlingslandschaft, Jugend, Liebe; - wieder, in Gußregen und Dreck – „heim“; - in Thränen, Thränen, Thränen.“ (TB, 28.12.1920, 7, 121).

[18] Vgl. die Aufzeichnungen im Tagebuch; Schnitzler notiert jetzt immer gewissenhaft den Titel des Films und oft auch die mitwirkenden Schauspieler; meist befindet er sich in Begleitung seiner Lebensgefährtin Clara Pollaczek.

empfindet; wie als wäre er selber überrascht über die heftiger werdenden Äußerungen, fügt er in Klammer dazu: „(Offenbar bin ich ‚verbittert' gegen den Film.)". (TB, 7.9.1926, 8, 356). Mit den zahlreicher werdenden Erfahrungen wird sein Urteil gegen den Film frustrierter und verbitterter. „Kino. Königin der Riviera. – Das Niveau dieses Films ist unwahrscheinlich; immer wieder, neben der Dummheit und Unbildung die Niedrigkeit der Charaktere (der Verfasser) bemerkenswerth." (TB, 25.1.1927, 9, 15). „Die Dummheit, Einbildung und Ordinärheit der Dramaturgen und Regisseure – seltener die Geschicklichkeit trat überall zu Tage." (TB, 23.9.1927, 9, 87). Sein ambivalentes Verhältnis zeigt sich besonders an einer Bemerkung: „Mit C.P. Kino ‚Spanische Nächte', und gleich darauf, etwas angewidert vom ersten in ein andres (‚Spielerin')." (TB, 17.11.1927, 9, 106). Die entscheidende Rolle für Schnitzlers späteres Verhältnis zum Film und dessen Bedeutung für ihn, spielt seine sich mit der Zeit verschlechternde finanzielle Situation und die kommerziellen Möglichkeiten, die der Film zu garantieren verspricht.

4.1 Kommerzielle Kontexte seiner Filmarbeit

In einem Brief an Elisabeth Steinrück spricht Schnitzler 1914 von einem „Versagen meiner Einnahmen"[19] und in den folgenden Jahren werden seine finanziellen Probleme ein bleibendes Thema in den Tagebuchaufzeichnungen sein. Die Popularität seiner Stücke nimmt ab, der Verkauf seiner Werke geht zurück und der „Widerstand gegen mich, in der Kritik, (...) wächst; (...) Die ‚Anhänger' aus früherer Zeit fallen ab, oder sind lau. Im Verlag selbst spricht sich die Gegenströmung vorläufig unterirdisch, gelegentlich wohl auch unverkennbar aus." (TB, 12.11.1916, 5, 329).

[19] Brief an Elisabeth Steinrück, 22.12.1914. Briefe II. S. 66. Während des Krieges beteiligt sich Schnitzler nicht an der nationalistischen Begeisterung, seine pazifistische Ablehnung führt zu einer „Publikumsverstimmung".1915 bilanziert er „Ein Defizit von ca. 25.000." und stellt fest „Es ist schlimmer als ich gefürchtet hätte. - Aussichten miserabel – selbst wenn ich das beste annehme: dass ich mit meinen schon fertigen Sachen leidlichen Erfolg haben werde. Die allgemeinen Theaterverhältnisse schlecht; meine Position aus allerlei auch polit. Gründen problematisch. Wenn nicht ein Wunder kommt, sind meine Ersparnisse (...) in 4-5 Jahren aufgezehrt, (...). (TB, 4.1.1915, 5, 164 und TB, 1.4.1915, 5, 185). Trotz dieser Geldsorgen weist er zu dem Zeitpunkt Angebote noch zurück, wie Aufforderungen zu einträglicher nationalistischer Propaganda – und damit auch Möglichkeiten zu Verfilmungen seiner Werke. „Hauptm. Loewenstein; wegen eines Film's für Waisen und Wittwen Hilfsfonds. Er wollte eigentlich dass ich extra was dafür mache; hatte naive Ideen. War ferner von Med. und Ruf die Rede." (TB, 13.3.1916, 5, 273).

Durch die schwere Nachkriegsinflation mit den sich ergebenden schlechten wirtschaftlichen Verhältnissen wird Schnitzlers finanzielle Situation bedrohlicher; sein Interesse am Kino ist mehr denn je von kommerziellen Erwägungen geprägt, was er in privaten Unterredungen offen zu erkennen gibt: „(...) ich sagte, weder Autoren noch Schauspieler könnten unter den jetzigen Verhältnissen ohne Filmverdienst leben.“ (TB, 20.10.1920, 7, 99). Sicherlich hofft Schnitzler, durch die aktive Mitarbeit an dem neuen Medium zu einer Qualitätsverbesserung beizutragen und ein größeres Publikum anzusprechen. Doch diese künstlerischen Überlegungen sind schließlich nicht mehr seine einzige Motivation. Das Interesse am Film basiert in ebenso hohem Maße auf kommerziellen Überlegungen, was zunehmend kritisch hinterfragt wird:

> Aber daß ernsthafte Schriftsteller, wirkliche Dichter sich nicht schämen, Dramen, also *Wort-Kunstwerke*, die sie geschrieben haben, des Wortes zu entkleiden und als einfache Bewegungsvorgänge dem großen Publikum darzubieten; das will uns nicht eingehen. Sind wir denn mit der Industrialisierung der Kunst schon so weit gekommen, und hat der schnöde Mammon von der Seele unserer Dichter schon so sehr Besitz ergriffen, daß sie den Verlockungen des Filmkapitals, die ja verführerisch genug sein mögen, nachgeben, daß sie kein Gefühl mehr dafür haben, was man in der Kunst tun darf, und was nicht?[20]

Das enorme kommerzielle Potential von Literaturadaptionen, die der Kunstfilm mit sich bringt, erkennt auch Schnitzlers Verleger Samuel Fischer (1859-1934).[21] Er berichtet am 17. April 1913: „Neulich war ein Vertreter der Nordischen Film-Compagnie bei mir, um mit mir einen Vertrag zu besprechen wegen der Benutzung von geeigneten Stoffen aus Werken meines Verlages.“[22] Als Agent seiner Autoren versucht er in Zusammenarbeit mit der Dania Compagnie in die Filmindustrie einzusteigen:

---

[20] Konrad Lange: Kinodramatik. In: Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film. S. 267-272. S. 268. Hervorhebung vom Autor. Der Artikel erschien im Berliner Tageblatt, Nr. 82 (14.2.1913), Abend-Ausgabe, S. 1f.

[21] „Arthur Schnitzler hatte sein Lebtag lang nur diesen einen einzigen deutschen Verleger, wenn wir von zwei kurzen Seitensprüngen absehen, die rasch wieder zu Fischer zurückführten, und er hatte in den vierzig Jahren ihrer Verbindung, die mit ‚Sehr geehrter Herr’ begann und mit ‚Lieber Freund’ endete, nur zweimal eine wirklich heftige Auseinandersetzung mit ihm, die bald vergessen war.“ Peter De Mendelssohn: Arthur Schnitzler und sein Verleger. In: Giuseppe Farese (Hrsg.): Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit’. S. 14-22. S. 15.

[22] Peter De Mendelssohn: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt/M.: Fischer, 1970. S. 637. Fischer führt aus: „Sie mögen recht haben, daß alles, was bisher gefilmt wird, noch nicht der Film-Stil ist. Einstweilen ist es aber sicher richtig, dem lebenden Bild für die Zukunft Vertrauen zu schenken und als Verleger darauf Einfluß zu gewinnen.“

> Es würde mir nicht schwerfallen, die wichtigsten Autoren für unsere Gesellschaft zu interessieren, und ich halte es für sehr gut, daß wir 5-6 Prozent Tantieme anbieten und nur eine geringe Garantiezahlung. Hauptmann hat von der Nordischen Film-Compagnie allerdings 20 000 Mark Garantie für Atlantis bekommen, bei einer Tantieme von 4 Prozent. Meine Theaterabteilung könnte sich auch zu einem Film-Vertrieb erweitern lassen. (...) Vielleicht könnte man auch damit beginnen, Autoren wie Schnitzler, Salten, Hauptmann, Vollmoeller Stücke für den Film schreiben zu lassen, wobei es wichtiger wäre, daß sich unsere Film-Compagnie Schauspieler wie Asta Nielsen sichert...[23]

Am 18. Juni 1913 bietet Samuel Fischer seine Dienste als Agent für Adaptionen und Originaldrehbücher seinen Autoren, darunter auch Arthur Schnitzler, in einem Rundschreiben an:

> Die Dania Biofilm gewährt Ihnen eine Tantieme von drei Prozent aus den Bruttoerträgen, die durch Verkauf, Verleihung oder anderweitige Verwertung ihrer Films auf dem Weltmarkt erzielt werden. Die Dania Biofilm Komp. kann bei einem guten Erfolg auf einen Bruttoertrag von ungefähr 200 000 Mark rechnen. Für den Autor würde sich daraus ein Honorar von cirka 6000 Mark ergeben.[24]

Schnitzler lehnt das Angebot Fischers ab. Ohne Erwähnung künstlerischer Bedenken stellt er eindeutig fest, das Angebot sei seiner:

> (...) bisherigen Erfahrungen nach nicht besonders vorteilhaft. Der Vorschuss, den ich für die Verfilmung der „Liebelei“ erhielt, reicht ganz an das von Ihnen als möglich berechnete Totalhonorar der D.B.C. heran, und ein Vertrag, über den ich hinsichtlich eines bestimmten meiner Werke wieder mit einer anderen Firma in Verhandlung stehe, bietet mir noch beträchtlich bessere Chancen.[25]

Dass Schnitzlers Interessen an den Verfilmungen nicht ästhetisch, sondern finanziell motiviert sind, wird in der weiteren Argumentation deutlich:

> Immerhin finden sich in meinen bisher erschienenen Werken allerlei Sujets, die sich möglicherweise für eine Verfilmung leidlich eignen könnten. Meine Sympathie für diese ganze Richtung ist nicht gerade übermässig, aber man

---

[23] Peter De Mendelssohn: S. Fischer und sein Verlag. S. 637.
[24] Brief an Ernst Peter Tal, 20.6.1913. Mappe 567, Marbach.
[25] Ebd.

> muss daran denken, dass unbedenkliche Filmgeister die eventuell in meinen Büchern enthaltenen Kinomöglichkeiten mit kleineren oder grösseren Veränderungen so geschickt ausnützen könnten, dass ich ausserstande wäre meine Autorenrechte zu wahren. Dies ist der Hauptgrund der mich dazu bestimmt, kinematographischen Verlockungen ein geneigtes Ohr zu leihen.[26]

In diesem Zusammenhang ist auch ein Kommentar bezüglich der „Anatol"-Verfilmung und dem Verkauf der Rechte zu sehen, auf die an späterer Stelle im Einzelnen eingegangen wird.[27] Schnitzler verkauft Ende 1920 die Rechte an seinem „Anatol"-Stoff, ohne auf die Produktion Einfluss zu haben oder haben zu wollen:

> Nachricht der amerik. Bank über die von der Firma eingezahlten 4.000 D. (eigentlich 5,- nur fällt 20% an die Agenten) - - nach dem jetzigen Kurs über 1 fast 2 Mill.; also ungefähr was ich in 25 Jahren mit allen meinen Sachen zusammen in der Welt verdient! Die ganze Blödsinnigkeit unsrer künstlerischen – und finanziellen Zustände drückt sich darin aus! (TB, 9.11.1920, 7, 106).[28]

1921 erfährt Schnitzler von seinem „Ruf in Amerika, insbesondre von dem Anatol Erfolg" (TB, 23.1.1921, 7, 133); sein „Marktwerth" steigt.[29] Während der Dreharbeiten zum „Medardus" Film notiert er in seinem Tagebuch die "Idee die Filmangelegenheit in Amerika finanziell auszunützen. Rudolf Olden aus Amerika zurück, erzählt - von meinem ‚unerhörten' Ruhm dort - ich müsste Unsummen dort verdienen - zum Beispiel jetzt durch ‚Weg ins Freie' (für den ich aus England vor zehn Jahren 500 Mark - und das für den ganzen englischen Sprachraum erhalten!)." (TB, 4.5.1923, 8, 49f.). In einem Brief von 1923 an einen Interessenten stellt er fest, dass er sich seiner Beliebtheit in der Filmbranche durchaus bewusst ist und in finanzieller Hinsicht auch damit umgehen kann:

---

[26] Ebd.
[27] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 5.4, S. 166-170 dieser Arbeit.
[28] Nachdem das Geschäft mit Amerika abgeschlossen ist, entsteht ein Gerücht über die Summe. Schnitzler, der zu dieser Zeit kurz vor der endgültigen Trennung von seiner Ehefrau Olga steht, berichtet darüber in seinem Tagebuch. „Nach Tisch ein Gespräch mit O. über Geldfragen. Uranlaß eine Denunziation in einer hiesigen Ztg., daß ich für den Anatol Film 10mal so viel Geld erhielte als für sämtliche bisher stattgehabte Aufführungen." (TB, 21.11.1920, 7, 108f.).
[29] "Hr. Stern, Praes. des Verb. der Film Ind., und ein Fabriksdirector Deutsch;- wegen Verfilmung des Medardus. Dilatorisch, wegen Amerika. Aber die Summen, die durch die Luft fliegen! Bedeuteten sie nur noch was!– Interessant wie in den letzten 3 Jahren der „Marktwerth" und die internationale Geltung meines Namens gestiegen ist." (TB, 26.1.1920, 7, 16). Vgl. auch TB, 1.4.1921, 7, 164f.; TB, 14.6.1922, 7, 318; TB, 4.5.1923, 8, 49f.

> Hingegen erfreuen sich die Titel meiner Werke besonderer Beliebtheit bei den Filmunternehmern. (...) Anträge zu empfangen bin ich stets gerne bereit, doch würde ich niemals ein Sujet gegen einen einmaligen Pauschalbetrag aus der Hand geben, sondern immer nur gegen entsprechende perzentuelle Beteiligung an den Bruttoeinnahmen.[30]

In künstlerischer Hinsicht scheint Schnitzler der Film weiter eher suspekt zu sein; die Verlockungen des Films erscheinen ihm hauptsächlich in der kommerziellen Verwertung. Dies zeigt auch seine kapitale Bewertung der künstlerischen Möglichkeiten des Films:

> (...) die Zeit ist gar zu übel, und ich erlebe es ja schaudernd an mir, wie ich mich mit dem „Betrieb“ intensiver beschäftigen muß als mit der Kunst. (...) Geschäftsbriefe, mündliche Unterhandlungen, - abwägen, was materiell günstiger, - Versuche sich gegen Übervortheilungen sicherzustellen – man verdient am Ende Summen, die Einem vor 5, vor 2 Jahren noch utopisch erschienen wären; - und überlegt sich doch, muß sich überlegen, ob man sich einen neuen Anzug machen lassen soll (...). Jetzt hab ich das Filmrecht für den Anatol nach Amerika verkauft, - ist es nicht irrsinnig? Ich bekomme mehr dafür als ich je mit dem Stück verdient habe, als es noch vernünftig von lebendigen Menschen auf anständigen Bühnen gespielt wurde. (...) Wahrhaftig – es war früher einmal schöner auf der Welt, und nicht nur, weil man jünger war (...).[31]

1927 sieht Schnitzler die „Liebelei“-Verfilmung im Kino und ist entsetzt über den Film,[32] doch seine finanzielle Situation beschäftigt ihn primär auch nach diesen negativen Erfahrungen:

> (...) es ist schlimm zu denken, dass wenn nicht einige Filmabschlüsse kommen – und neue Arbeit – ich in 1-2 Jahren mit meinen Ersparnissen fertig bin. – Die letzten 4 Jahre haben mich die Novellenerfolge die Riesenausgabe bestreiten lassen; - Theater kommt kaum mehr in Betracht; die alten Bücher tragen monatlich circa 3-500 M. (30 Bücher – und die Ges. Werke!) (TB, 7.9.1927, 9, 82).

Schnitzler spricht immer wieder über die dringend benötigten Glücksfälle, um seine finanzielle Situation zu entschärfen und bezieht sich damit auf den Film und

[30] Brief an Karl Lerbs, 1.6.1923. Mappe 401, Marbach.
[31] Brief an Dora Michaelis, 11.11.1920. Briefe II. S. 218.
[32] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.3.2, S. 76f. dieser Arbeit.

Angebote aus der Filmbranche.[33] „(...) die regulären Einnahmen schrumpfen für mich immer mehr ein; ich bin auf ‚Glücksfälle' wie Film u dgl einfach angewiesen."[34] Dies zeigt vor allem der 1926 einsetzende Briefwechsel mit Karl Ludwig Schröder, dem Direktor der Dramaturgischen Abteilung der Kopenhagener „Nordisk Filmproduktion".[35] Mehrfach unterbreitet Schnitzler ihm Vorschläge zur Verfilmung seiner Novellen und lässt seine eigenen, festgesetzten Optionsdaten verstreichen, um ihn immer wieder zu einer positiven Aussage zu drängen.[36] Er scheut schließlich nicht davor zurück, eigene, bereits geäußerte, Forderungen zurück zu nehmen und höhere Beteiligungen zu akzeptieren. „Die von Ihnen, sehr geehrter Herr Direktor, gewünschte perzentuelle Beteiligung von 20% finde ich freilich ungewöhnlich hoch, erkläre mich mit ihr aber einverstanden und bin überdies bereit sie für das Ausland, auch Amerika, auf 25% zu erhöhen."[37] Nicht eindeutige Angebote oder unprofessionelle Anfragen weist Schnitzler in scharfem Ton zurück und lässt sich grundsätzlich auf keine Diskussionen ein, wenn er das Gefühl hat, dass er die Möglichkeiten nicht für sich verwerten kann. 1925 wird ihm der Vorschlag einer Filmbearbeitung der „Fräulein Else" unterbreitet. Seine Antwort auf die Anfrage zeigt vor allem, wie sehr sich Schnitzler bezüglich den ökonomischen Gepflogenheiten der Filmbranche angepasst hat:

> Sie wünschen, „Fräulein Else" für den Film zu bearbeiten, Kalkulation aufzustellen, Manuscript vorzubereiten etc. Damit ist ja keineswegs die Gewähr gegeben, dass Ihre Bearbeitung auch schon vor irgend einem Unternehmen angenommen wird; - es sei denn, dass die Firma, die die Sache finanzieren will, mir das Sujet bar bezahlen wollte. In sämmtlichen (sic) Fällen, wo bisher Stoffe von mir für den Film bearbeitet wurden, hat das Unternehmen selbst den Stoff von mir erworben. „Liebelei" – Nordisk-Film, „Anatol" – United Plays, „Medardus" – Sascha. Eine Verleiher Firma kann doch meines Erachtens nach erst dann in Betracht kommen, wenn die Herstellung des Films erfolgt ist. Und ich für meinen Teil müsst vor allem einmal die Gewähr haben, dass – das Gelingen Ihres Manuscriptes

---

[33] „Gestern (...) empfand ich plötzlich das hazardöse meiner finanz. Situation. Womit werd ich zunächst Geld verdienen? (...) Vermögen: so viel - als ich im vorigen Jahr gebraucht. (...) ich frage mich: wie soll das weiter gehn, wenn nicht wieder – und immer wieder Glücksfälle (Film) – und neue Werke kommen?" (TB, 7.4.1928, 9, 144).
[34] Brief an Heinrich Schnitzler, 2.2.1928. Briefe II. S. 529.
[35] Die „Nordisk" verfilmt den ersten „Liebelei" Film 1914. Schnitzler hat große Schwierigkeiten, die Rechte wieder zu bekommen. Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.3.1, S. 70-73 dieser Arbeit.
[36] Vgl. die Briefe an Schröder vom 20.1.1927, 3.3.1927, 5.3.1927, 7.4.1927, 28.5.1927, 2.6.1927, 15.12.1927, 24.5.1928, 15.8.1927. Mappe 549, Marbach.
[37] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 12.11.1928. Mappe 549, Marbach.

vorausgesetzt – dieses technisch und schauspielerisch in die richtigen Hände gelange.[38]

4.1.1 Schnitzlers beratende Tätigkeit in Filmangelegenheiten

Durch seine intensive Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Umsetzung literarischer Stoffe in das Medium Film, wird Schnitzler mehr und mehr zu einem Ansprechpartner in Filmangelegenheiten. „Las ein von Matras nach Heines Tanzpoem ‚bearbeitetes' Film, - ich solle ihm rathen." (TB, 9.2.1919, 6, 230).

> Nm. Fr. Dr. Paukner, die nach Amerika geht und dort die Interessen hiesiger Schriftsteller vertreten will. Ich gebe ihr Aufklärungen, und habe dabei selbst wieder einen Blick, (über) erheiternde und beschämende Erlebnisse auf dem Gebiete des geistigen Eigenthums ... (TB, 12.6.1920, 7, 62).

Als ein „Experte" wird Schnitzler von Bekannten und Freunden immer häufiger kontaktiert:

> Abds. nach Hietzing zu Popper; dort eine Frau Ornstein. Er hat einen Filmantrag zur – „Nährpflicht" bekommen; ich berichte allerlei finanzielles und technisches aus diesen Betrieben und Lebensformen. (TB, 17.8.1920, 7, 78).

Für den Wiener Schriftsteller Richard Beer-Hofmann ist Schnitzler ebenso ein Berater. 1922 verfilmt die Berliner Sternfilm GmbH unter der Regie von Karl Grune Beer-Hofmanns 1904 erschienenes Trauerspiel „Der Graf von Charolais".[39] Schnitzler ist bei der Korrespondenz behilflich, „Richard, dem ich einen Filmbrief dictierte" (TB, 24.2.1922, 7, 284) und unterstützt ihn bei den Verhandlungen. „Vm. bei Richard, der mir von seinen Berliner Filmunterhandlungen erzählt." (TB, 17.3.1922, 7, 291). Nach der Premiere hält Schnitzler fest: „Kino – Graf von Charolais, nach Richards Stück; - ein guter Anfang; dann wirds immer ärger; und ich hatte die Empfindung: Schandgewerbe." (TB, 1.2.1923, 8, 22).[40] Schnitzler wird

---

[38] Brief an Herrn C. Oertel, 23.5.1925. Mappe 421, Marbach.

[39] Das Programm der Sternfilm GmbH und über Richard Beer-Hofmann und seine Beziehung zur Filmindustrie in: Hätte ich das Kino. S. 205f.

[40] Kurt Pinthus schreibt in einer Kritik über den Film bezeichnendes: „Gibt es denn im Volk der Dichter und Denker niemanden, der eine historische Filmhandlung erfinden kann? Fühlt man denn immer

gebeten, Filmideen und Manuskripte zu begutachten (TB, 5.4.1923, 8, 41f.) und er hilft bei der Ausformulierung und den Strukturskizzen von Filmideen, wie bei seinem Freund Gustav Schwarzkopf: „Bei Gustav. Er zeigte mir eine vortreffliche Filmskizze – resp. Einfall, über den wir sprachen.“ (TB, 24.7.1923, 8, 70). „Bei Gustav; ich hatte seine Filmidee dictirt und brachte ihm die Copien.“ (TB, 9.10.1923, 8, 88).
Aufgrund seiner Erfahrungen und seiner Beschäftigung mit dem Film wird Schnitzler um weitere Tätigkeiten gebeten. „Vm. Schwarzenbergkino ‚Haus Potemkin’ von Vajda. Bermann (Höllriegel) hatte mich gebeten, um ev. Plagiat an seinem Roman Bimini zu constatiren. Der Haupttrick ist gewiß entlehnt.“ (TB, 24.2.1924, 8, 127).[41] Schnitzler wird von seinem Freund Bermann aufgefordert, zu prüfen, ob es sich bei dem Film „Haus Potemkin“ um ein Plagiat des Romans „Bimini“ handelt, was Schnitzler eindeutig bejaht. „Früh Bermann mit seinem R. A. Dr. Müller, in der Plagiatsache; - ich erbiete mich als Gutachter, Schiedsrichter etc.“ (TB, 25.2.1924, 8, 128). Ein weiteres Beispiel ist Schnitzlers Beschäftigung mit Clara Pollaczeks Filmideen: „Abends C.P. bei mir. Über ihren (in jetziger Form unbrauchbaren) Film.“ (TB, 14.4.1924, 8, 142). Schnitzler sieht sich die Filme seiner Freunde und Bekannten an und urteilt darüber, wie beispielsweise bei Felix Salten, zu dem ihn ein differenziertes Verhältnis verbindet.[42] „Mit O. und Stephi Kino, u.a. Salten’s Shylock von Krakau, ganz gut; mit Schildkraut (famos).“ (TB, 2.12.1913, 5, 79); „Gersthofer Kino, sah mir Salten’s ‚Schuss im Traum’ an. (Fabelhaft nobel, mit Jagd und Grafen und Schlössern: (...).“ (TB, 10.11.1915, 5, 237); „Mit Heini im Kino, um einen Salten Film ‚Der eiserne Wille’ mit Bassermann zu sehen.“ (TB, 5.7.1918, 6, 159).

4.1.2 Schnitzlers Tätigkeit als literarischer Beirat der „Vita-Film“

Im Zuge der österreichischen Filmkrise der Zwanziger Jahre wird Schnitzler von der „Vita-Film“ angeboten, sich als literarischer Beirat zur Verfügung zu stellen. „Vm. Dr. Brandt von der Vita; wegen Verfilmung Liebelei (Aff. Nordisk Film), und Einladung zu

---

noch nicht, daß Filmdramatik etwas ganz Anderes ist als Bühnendramatik?“ Kurt Pinthus im „Tagebuch“, Jg. 3, 1922, S. 1329f. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 205.

[41] Richard A. Bermann schreibt unter dem Pseudonym Arnold Höllriegel unter anderem auch einen Beitrag für das im 2. Kapitel dieser Arbeit erwähnte Kinobuch. Vgl. dazu die Ausführungen von Jörg Schweinitz: Von Automobilen, Flugmaschinen und einer versteckten Kamera: Technikfaszination und Medienreflexivität in Richard A. Bermanns Kinoprosa von 1913. In: Müller, Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. S. 221-241.

[42] So spricht Schnitzler oft von Saltens „Lügen geht ins Krankhafte.“ (TB, 15.10.1913, 5, 68).

einer literar. Beiratstelle bei der Vita." (TB, 28.1.1924, 8, 121). Wenige Tage später wird Schnitzler zu einem Gesprächstermin eingeladen. „Vm. in der ‚Vita'. Generaldirektor Szücs. Er erbat meine Mitwirkung als liter. Beirath mit jährl. Fixum von 50 Millionen; jede weitre Arbeit würde natürlich extra bezahlt." (TB, 8.2.1924, 8, 123). Schnitzlers Tätigkeit soll darin bestehen, Filmmanuskripte zu begutachten, was der heutigen Tätigkeit eines – in manchen Fällen fest angestellten – Lektors einer Filmproduktion entspricht.[43] „Nm. schickte mir ‚Vita' ein Filmmscrpt., das ich gleich las ‚Die Welt des Scheins', und in Schlagworten begutachtete." (TB, 29.2.1924, 8, 129). Schnitzler nimmt an firmeninternen Besprechungen teil, in denen immer wieder der Mangel an guten Stoffen beklagt wird. „Nm. in der ‚Vita'. Berathung General Dir. Szücs, Dr. Brandt, Vadja, Karpath. Sz. beklagt den Mangel an Sujets. Einiges von mir wird vorgeschlagen; durch Karpath und Vajda." (TB, 8.4.1924, 8, 140). Doch eine Entwicklung der Zusammenarbeit findet nicht statt, da auch die „Vita-Film" durch den Wiener Börsenkrach im Frühjahr 1924 in Mitleidenschaft gezogen wird.[44]

4.2 Schnitzlers Theorie des Films

Wie bereits im 2. Kapitel ausgeführt, schreiben die Autoren zur Zeit Schnitzlers meist keine Drehbücher, sondern Prosa-Texte, die bestenfalls Exposé- oder Treatmentform aufweisen – sie schreiben nicht „filmisch".[45] Schnitzler hingegen erkennt bereits sehr früh was filmadäquat ist und was sich für eine Verfilmung seiner Ansicht nach nicht eignet. Auf ein Verfilmungsangebot seiner Novelle „Beate und ihr Sohn", die seiner Ansicht nach aufgrund ihrer erzählerischen Struktur keine Möglichkeit der Verfilmung bietet, antwortet er 1919:

---

[43] Felix Salten ist gemeinsam mit Arthur Schnitzler eine Zeitlang „literarischer Beirat" der „Vita-Film" in Wien. Im Auftrag der Filmgesellschaft sollen Manuskripte begutachtet werden und über deren Potential geurteilt werden. Felix Salten schreibt Drehbücher zu einer Reihe von Filmen. Siehe Hätte ich das Kino. S. 232.
[44] Vgl. die Ausführungen in Zglinicki: Der Weg des Films. S. 535.
[45] Nach Joachim Paech handelt es sich – vereinfacht dargestellt – bei der filmischen Schreibweise um eine Form, die die Erfahrungen des modernen Großstadtmenschen literarisch verarbeitet: „Die filmische Schreibweise ‚angesichts' des Kinofilms kann daher nicht als bloße formale Mimesis kinematographischer Darstellungsmittel wie der Montage, des Wechsels der Blickpunkte etc. in der modernen Literatur beschrieben werden; vielmehr handelt es sich um die Mimesis des Inhalts einer Form, der als Gegenstand des Erzählens wiederkehrt (Großstadt) und so auf die komplexe Erfahrung der Realität des Urbanen, zu der das Kino als ihr exemplarischer Teil gehört, zurückweist." Joachim Paech: Literatur und Film. S. 126.

> Von allen meinen Novellen wüsste ich kaum eine, die sich so wenig zur Verfilmung eignet als die von Ihnen freundlichst vorgeschlagene ,Beate und ihr Sohn'. Wenn Sie mir gelegentlich Näheres darüber mitteilen wollen, wie Sie sich die Verfilmung einer solchen, beinahe durchaus aufs Psychologische gestellten Erzählung vorstellen oder mir eine vorläufige Skizze senden wollen, so werde ich sie mit Interesse lesen, zu einer Autorisation kann ich mich vorläufig nicht entschliessen.[46]

Er möchte eine Verfilmung des Stoffes, die – sofern möglich – eine Umsetzung der literarischen Aussage der Vorlage darstellt. Da er dies nicht gewährleistet sieht, möchte er im Hinblick auf seine finanziellen Interessen bezüglich einer Verfilmung die Rechte nicht verkaufen. Er signalisiert allerdings eine Bereitschaft, sich mit einer vorgeschlagenen Skizze auseinanderzusetzen. Dementsprechend geht er selbst davon aus, dass er ein filmisches Bewusstsein entwickelt hat, welches ihm ermöglicht, eine filmgerechte Umsetzung zu erkennen. Während der Verhandlungen zu der „Liebelei"-Verfilmung 1911/1912 besteht er auf eine Beteiligung von Burgschauspielern, eine Bedingung, von der er die Realisation des gesamten Projektes abhängig macht. Er sieht darin einen Garanten für die Qualität der Verfilmung; gleichzeitig steht hinter dieser Forderung Schnitzlers die kommerziell motivierte Strategie des Kunstfilms, durch Beteiligung bekannter Schauspieler den Kassenerfolg zu steigern.[47] Durch seine regelmäßigen Kinobesuche weiß Schnitzler diesen Vermarktungsfaktor zu schätzen. Kolowrats „Sascha-Film" produziert 1913 den Film „Der Millionenonkel", der unter der Mitwirkung von Alexander Girardi, einem der populärsten Schauspieler der Wiener Bühnen um 1910, zu einem Kassenschlager wird. Schnitzler sieht sich den Film an und vermerkt bezeichnenderweise in seinem Tagebuch nur den Namen des Schauspielers. „Gersthofer Kino (Girardi Films)." (TB, 5.11.1913, 5, 73). Die kommerzielle Macht der Theaternamen ist Schnitzler bekannt und bewusst und er versucht sie für sich umzusetzen und in seinem Sinne zu nutzen.

Im Vergleich zu den Filmbüchern, die unfilmisch in Form von Novellen geliefert werden, stellen die Filmskizzen und Drehbücher Schnitzlers eine bemerkenswerte filmästhetische Leistung dar. Schnitzler erkennt, dass ein formal entworfenes und

---

[46] Brief an Dr. Ludwig Tell, 14.7.1919. Mappe 567, Marbach.

[47] Bei der Hofmannsthal Adaption „Das fremde Mädchen" 1913 stellen die Anzeigen neben der literarischen Vorlage die Darstellerin Grete Wiesenthal in den Mittelpunkt. Die Mitwirkung von Theaterstars wird bei jeder Produktion in den Vordergrund gestellt; mit der Herkunft der Schauspieler aus berühmten Theatern wird für einen Film geworben, als ein Aushängeschild für die Produktion.

filmischen Bedürfnissen gerechtes Drehbuch eine Aufzeichnung sämtlicher Einzelszenen des gesamten Stücks verlangt. Dies betont er in verschiedenen Vorbemerkungen seiner Entwürfe. „Diese Skizze masst sich keineswegs an, ein wirkliches Regiebuch zu sein, sie ist die Anregung zu einem solchen.“[48] Wobei er in seinen Drehbüchern die „szenische Führung durchaus mit Rücksicht auf die Bedürfnisse des Films“[49] entwickelt, produktionstechnische Details dem Regisseur überlässt und seine Filmskripte dem Medium gemäß aufbaut, „(...) d.h. eine Aneinanderreihung der Bilder, wie sie nur für den Film geeignet scheinen.“[50] Die formalen Aspekte von Schnitzlers Drehbuchentwürfen lassen sich exemplarisch an dem Entwurf „Die Hirtenflöte“ illustrieren:

> 11.
>
> Lichtung. Der Hirte sieht Dionysia herankommen, sie zerbricht die Flöte, Kampf, Umarmung.
>
> 100.
>
> D. durch die Strassen der Stadt, die Menschen rücken ab.
>
> 101.
>
> D. am Stadttor. Sie weist die Wenigen, die ihr gefolgt sind, gebieterisch zurück.[51]

Schnitzler teilt sein Skript in durchnummerierte Szenen ein, er unterscheidet in Einzelaufnahmen und gibt Hinweise auf mögliche Schnitte. Die Örtlichkeiten – „locations und sets“ - werden beschrieben, die auftretenden Personen werden identifiziert und deren Handlungen spezifiziert, bis hin zur szenischen Beschreibung einzelner Bewegungen und Gesten oder Bilder.[52] „Es wäre natürlich in vielen Fällen

---

[48] Entwurf eines Regiebuchs, in 5 Akten, pag.: 1-31, Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. S. 1. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94. Vgl. die Ausführungen zu dem Entwurf von „Spiel im Morgengrauen“ in Kapitel 4.3.5, S. 130-138 dieser Arbeit.
[49] „Die große Szene“ (Film), Entwurf zu einem Filmbuch, dat.: Februar 1926, pag.: 1-89. Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. S. 1. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 59. Vgl. die Ausführungen zu dem Entwurf in Kapitel 4.3.4, S. 126-130 dieser Arbeit.
[50] Briefe, 10.12.1928. Abgedruckt in: Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 31.
[51] Skizze eines Entwurfes zu einem Film nach der Novelle „Die Hirtenflöte“, dat. 29.5.1913, pag. 1-13. S. 1, S.12f. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 91. Vgl. die Ausführungen zu dem Entwurf in Kapitel 4.3.1, S. 116-120 dieser Arbeit.
[52] Eine Ausnahme ist der Entwurf zu „Der Ruf des Lebens“, da er eher Situationsbeschreibungen und Momentaufnahmen beinhaltet und keine entsprechenden Umsetzungsvorschläge. Vgl. die Ausführungen zu dem Entwurf in Kapitel 4.3.2, S. 121-123 dieser Arbeit.

sehr einfach solche Bilder an eine frühere Stelle zu setzen, doch gerade dadurch würden solche Bilder ihre beabsichtigte Wirkung verlieren.“[53]

Schnitzlers Drehbücher weisen eine präzise Handlungsbeschreibung auf und bieten Hinweise auf die intendierte filmische Umsetzung wie szenische Arrangements, Beleuchtung, Kameraführung und Einstellungen. Das Manuskript zu dem „Medardus“ Film enthält Regieanweisungen, wie sich die Personen im Raum zu bewegen haben, bis hin zu Gestik und der Mimik, die er in Einzelbildern präzise festlegt.[54] Keine für diese Zeit gebräuchliche Filmdarstellung. Die Projekte des Kunstfilms erscheinen um 1912/1913 vor allem als „photographiertes Theater“ mit statischer Kameraführung ohne Schnitte und Montage, Bühnenaufmachung der Sets und einer den Theatern verhafteten Rollendarstellung. In seinem späten Entwurf zum Kriminalfilm 1931 versteht Schnitzler es hingegen, durch Montage von Bildern wechselnder Handlungsorte Spannung zu erzeugen.[55] In der Duellszene der „Liebelei“-Verfilmung von 1914 wäre, hätte „man sich nur nach meinen Anordnungen gehalten (...), kinematographisch mehr herauszuholen“[56] gewesen, konstatiert Schnitzler. Er bemisst die Qualität der Verfilmung nicht an seinem Bühnenstück oder einer textgetreuen Umsetzung, sondern an den spezifischen Gestaltungsmöglichkeiten des Films - im „kinematographischen“ Sinn wäre die Szene seiner Meinung nach adäquater zu gestalten gewesen. Schnitzler erfasst intuitiv die Anforderungen und Möglichkeiten des neuen Mediums Film, der eine unabhängige Kunst repräsentiert, die vom Theater notwendig differiert und eine vollkommen neue Formsprache erfordert. Eine Auffassung, die Paul Wegener bestätigt:

> Zum Kino gehören Ruhe der Geste, Transparenz und Einfachheit der Mimik. Die komplizierten, durch Wort und Laut unterstützten Seelenvorgänge des Theaters sind der Kinokunst nicht zugänglich. Dabei gehen Publikum und auch Künstler meist von der falschen Voraussetzung aus, daß man für das Kino sozusagen gröber gestalten, ‚auftragen’ müsse. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Die Vergrößerung des Kopfes und der Hände, die Schärfe des

---

[53] “Vorbemerkung zu der Skizze eines Regiebuchs”, (Filmskript), dat.: 28.11.1928, pag.: 1-3, Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94. Vgl. zu dem Entwurf von „Spiel im Morgengrauen“ Kapitel 4.3.5, S. 130-138 dieser Arbeit.
[54] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.2.2, S. 59-63 dieser Arbeit.
[55] Vgl. die Ausführungen zu Schnitzlers Drehbuch zu einem Kriminalfilm in Kapitel 5.2.1, S. 157-159 dieser Arbeit.
[56] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 23.12.1913. Mappe 549, Marbach.

> Bildes, die grelle Beleuchtung, der Mangel farbiger Uebergänge setzen den Filmschauspieler nahezu unter ein Mikroskop.[57]

Im Gegensatz zu Schnitzler können seine Zeitgenossen den Weg zu einer „visuell einprägsamen Erzählweise nicht finden, weil sie die von der Vorlage oktroyierten sprachlichen Informationsverpflichtung ernster nehmen als die Informationen, die aus dem filmischen Duktus erwachsen."[58] Die Genreanforderungen des Films werden nicht reflektiert, auf zwar hohem literarischem Niveau werden melodramatische und phantastische Versatzstücke kolportiert, ohne jedoch die kinematographische Wirkung zu berücksichtigen. Die Literaten arbeiten Geschichten für das Kino um und beschäftigen sich mit Erzählmustern und Darstellungskonventionen, ohne die dramaturgische Funktion und Bedeutung zu erkennen.[59] Die Kinematographie ist nach Béla Balázs hingegen eine „eigene, unabhängige Kunst, die vom Theater wesentlich verschiedene Methoden verwendet und eine völlig neue Formsprache spricht."[60] Überschätzt werden beispielsweise die scheinbar unbeschränkten Abbildungs- und phantastischen Erzählmöglichkeiten des Films, während die dramaturgische Standardisierung von Charakteren, Konflikten und Handlungsabläufen bis zum Klischee, die Variation von Genre- und Sujetversatzstücken, das Aufgreifen und Umarbeiten aktueller Unterhaltungsaspekte und Moden nicht begriffen oder umgesetzt werden.[61]

---

[57] Paul Wegener: Schauspielerei und Film. In: Berliner Tagblatt Nr. 27 (15.1.1915). Zitiert nach: Hätte ich das Kino. S. 116. Paul Wegeners „Der Golem" von 1915 hat Filmgeschichte gemacht. Wegener schreibt das Skript, führt Regie und spielt die Hauptrolle. 1920 zeigt Wegener „Der Golem wie er in die Welt kam", uraufgeführt werden die „Bilder aus einer alten Chronik erdacht und ins Werk gesetzt von Paul Wegener" am 29. Oktober 1920. Ausführlich zu Paul Wegener siehe: Hätte ich das Kino. S. 114-121. Die verschiedenen Gestaltungsebenen werden in „Der Golem" mit bis zu der Zeit nicht gekannter Konsequenz auf eine durchgängige und vielschichtige Bildwirkung hin stilisiert. Mit dem Film wird der „weitreichendste Schritt, die besonderen Darstellungsformen filmischer Aufnahme- und Wiedergabetechniken bewußt zur Geltung zu bringen" getan. Heller: Literarische Intelligenz und Film. S. 86.

[58] Johann N. Schmidt: Bildersprache: Über die Problematik von Literaturverfilmungen. In: Alfred Weber, Bettina Friedl (Hrsg.): Film und Literatur in Amerika. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988. S. 21-44. S. 32.

[59] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 2.2.2 über „Die Literaten und das Kino", S. 26-32 dieser Arbeit.

[60] Béla Balázs: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage. Wien: Globus, 1961. S. 21.

[61] Umfangreiche Forschungsliteratur beschäftigt sich mit den formalen Aspekten und Anforderungen eines Drehbuchs. Vereinfacht gesagt muss ein Drehbuch im Hinblick auf die Ansprüche eines Massenpublikums geschrieben sein, mit einfachen Figuren-, Konflikt- und Handlungslinien, tendenziell überspitzten dramatischen Verläufen und normativen Werturteilen. Es muss Rücksicht genommen werden auf die Publikums- und Verwertungsinteressen, auf eine Volkstümlichkeit in Figuren-, Konflikt- und Handlungsmustern und auf ein einfaches, möglichst ins allgemeingültige tendierende Thema. Oftmals arbeiten an einem Drehbuch mehrere Autoren, die sich auf Teilbereiche wie Plot- und Figurenentwicklung, Motiv- und Einzelbildentwürfe oder pointenreiche Zwischentexte spezialisieren.

Karl Ludwig Schröder, Direktor der „Nordisk", versucht neben Schnitzler zahlreiche weitere Autoren für seine Filmgesellschaft zu gewinnen und seine Vorstellungen von einer für den Film adäquaten Schreibweise zu propagieren. Ein Beispiel für den Verlauf dieser Gespräche ist der Besuch von Schröder bei Richard Dehmel 1912. Dehmel schlägt ihm ein eigenes Projekt für einen Film vor, die Antwort Schröders fällt negativ aus:

> Ich glaube nicht, dass der aparte Stoff sich gut für den Film eignet, denn er würde alle seine wesentlichen Reize, selbst bei glänzender Inscenierung, wie sie allen Film der Nordischen Films Co. eigen ist, verlieren und auch die eigentliche Pointe würde nur mit den Mitteln bildlicher Darstellung, ohne den Notbehelf einer erklärenden Inschrift, nicht ausgedrückt werden können, (...) Das erste Erfordernis einer Filmidee scheint mir viel mehr zu sein, dass sie die Ausdrucksmittel und –möglichkeiten dieser neuen Darstellungsform ausnutzt, weil nur dadurch der volle Unterschied und gewissermassen der Fortschritt der Kinematographie gegenüber den andern Ausrucksmitteln einer Wiedergabe von Ideen deutlich wird. Der ideale Filmstoff ist daher eine eigens für die neuen Möglichkeiten erdachte und für das angestrebte höhere Niveau des Kinotheaters komponierte Idee. Aber selbstverständlich kann ein solcher auch in einem Drama oder einer Novelle verborgen liegen, ich fahnde eifrigst danach und würde mich sehr freuen, wenn auch Sie unsere Bemühungen mit Rat und Tat unterstützen würden.[62]

Schnitzler ist sich darüber im Klaren, dass das einheitliche Raum- und Zeitgefüge des Theaters für eine filmische Inszenierung aufgelöst werden muss,[63] das Kinostück lebt von der Handlung, ausgedrückt durch Bewegung und Gestik, während das Theaterstück eine Entwicklung durch das Wort, den Dialog, darstellt. Stark bewegte Szenen, fremdartiges Milieu kennzeichnen den Film. Schnitzler versucht eine filmische Erzählweise in „Das weite Land" zu verwirklichen, wenn er die Handlung mit detaillierten Szenenentwürfen, exakten Spielanweisungen und kommentierenden

---

[62] Hätte ich das Kino. S. 130. Der Auszug wird in dieser Länge zitiert, da er für das Thema der Arbeit sehr aufschlussreich ist. Der Text zeigt sowohl den normalen Ablauf des Anbietens und Absagens einer Filmidee, als auch die Sicht und Vorstellungen der „anderen Seite", der Filmproduktion und der angestellten Dramaturgen. Dehmel beantwortet den Brief Schröders am 6. Dezember 1912, indem er seine „Vermutung bestätigt (sieht), daß der Kinofilm kein genügendes Darstellungsmittel für spezifisch poetische Zwecke ist. Deshalb muß ich leider darauf verzichten, Ihrem verlockenden Antrag näher zu treten." Hätte ich das Kino. S. 130.

[63] Béla Balázs legt Raum, Zeit und Perspektive als die „drei grundlegenden Formprinzipien des Theaters" fest und stellt sie in einen natürlichen Zusammenhang zu den „Urprinzipien der künstlerischen Ausdrucksform und des Stils im Schauspiel, unabhängig davon, ob wir die fraglichen Theaterszenen unmittelbar auf der Bühne erblicken, oder als photographierte Reproduktion". Béla Balázs: Der Film. S. 22.

Ergänzungen darstellt.[64] Gleichzeitig schätzt Schnitzler seine eigenen Werke als filmfähig ein und ist verärgert darüber, dass die Filmbranche meist nur Kenntnis von einzelnen Werken wie „Anatol“ oder „Liebelei“ hat (TB, 1.12.1926, 8, 378), während er auf „Fräulein Else“, die „Traumnovelle“ oder „Spiel im Morgengrauen“ immer wieder aufmerksam machen muss: „Oswald hatte mir übrigens vor einiger Zeit mit direkter Beziehung auf die ‚Liebelei’ geschrieben, es ist mir eigentlich unbegreiflich, dass die Leute immer wieder auf ‚Anatol’ und ‚Liebelei’ zurückkommen, als hätte ich nicht manches andere geschrieben, was sich zur Verfilmung mindestens ebenso gut, wenn nicht besser eignen würde.“[65] Schnitzler ist von seinem filmtheoretischen Verständnis überzeugt: „Bis auf Weiteres gebe es meines Erachtens noch manche andere meiner Werke, die sich zur Verfilmung, sogar zur Tonverfilmung, geradeso gut oder besser eignen würden, als jenes Stück.“ (Die Rede ist von „Liebelei“, C.W.).[66]

4.2.1 Die Verfilmungen und Entwürfe Schnitzlers – eine Übersicht

„Liebelei“ - Verfilmung: 1914 — 1. Verfilmung

"Elskovleg", Produktion: „Nordisk-Film“ (Dänemark),
Regie: Holger Madsen, Schnitzler verfasst Drehbuch.

„Die Hirtenflöte“ – Entwurf: 1913 — 1. Entwurf

103 Bilder, 13 Seiten.

„Reigen“ – Raubverfilmung: 1920

Regie, Drehbuch: Richard Oswald, mit Asta Nielsen.

„The Affairs of Anatol“ – Verkauf der Rechte: 1921

USA; Regie: Cecil B. De Mille; Verkauf der Rechte.

„Der Ruf des Lebens“ – Entwurf: 1920 — 2. Entwurf

18 Seiten, Interessent: „Projectograph-Film“.

„Der Schleier der Pierrette“ – Entwurf: 1921 — 3. Entwurf

17 Seiten, Interessent: Dir. Stern.

„Medardus“ – Verfilmung: 1923 — 2. Verfilmung

Produktion: „Sascha-Film“ (Österreich),
Regie: Michael Curtiz, Drehbuch: Vadja, Mitsprache Drehbuch.

---

[64] Zu der „filmischen Erzählweise Schnitzlers“ vgl. die Ausführungen in diesem Kapitel.
[65] Brief an Direktor Schröder, 13.10.1930. Mappe 549, Marbach.
[66] Brief an Schröder, 4.3.1931. Mappe 549, Marbach.

„Die große Szene“ – Entwurf: 1926 4. Entwurf

Skizze zum Filmskript: 9 Seiten, Entwurf Filmbuch: 89 Seiten.

„Liebelei“ – Verfilmung: 1927 3. Verfilmung

Produktion: „Hegewald-Film“ (Deutschland),

Regie: Jakob Fleck, Drehbuch: Herbert Juttke, Georg C. Klaren.

„Freiwild“ – Verfilmung: 1928 4. Verfilmung

Produktion: „Hegewald-Film“ (Deutschland),

Regie: Holger Madsen, Drehbuch: Herbert Juttke, Georg C. Klaren.

„Spiel im Morgengrauen“ – Entwurf: 1928 5. Entwurf

Vorbemerkung: 3 Seiten, Entwurf: 119 Bilder, 31 Seiten.

„Fräulein Else“ – Verfilmung: 1929 5. Verfilmung

Produktion: „Poetic Film“ (Deutschland),

Regie, Drehbuch: Paul Czinner, mit Elisabeth Bergner.

„Traumnovelle“ – Entwurf: 1930 6. Entwurf

30 Seiten, unvollendet. Interessent: Georg Wilhelm Pabst.

„Daybreak“ – Verfilmung nach „Spiel im Morgengrauen“: 1931

Verkauf der Rechte.

„Kriminalfilm“ – nur Filmstoff: 1931 1. Drehbuch

45 Einstellungen, 19 Seiten, Fragment.

4.3 Die Filmentwürfe von Arthur Schnitzler

Schnitzler schreibt sechs Filmentwürfe nach eigenen Werken, die aus verschiedenen Gründen nicht realisiert werden. Kurz vor seinem Tod 1931 arbeitet er an einem Drehbuch zu einem Kriminalfilm und schreibt Filmskizzen, die er einzig im Hinblick auf das neue Medium konzipiert.

4.3.1 Der Entwurf zu „Die Hirtenflöte“ 1913

Während der „Liebelei“-Dreharbeiten 1913 ist Schnitzler aktiv mit Kinoangelegenheiten beschäftigt. Ein Gespräch über eine mögliche Verfilmung des Dramas „Das weite Land“ findet statt, bleibt allerdings ohne Konsequenzen. „Korff, von der Burg weg, will was fürs Varieté (Apollotheater). Viel übers Weite Land, das er englisch spielen, ev. auch fürs Kino haben möchte (?).“ (TB, 18.5.1913, 5, 39). Wenig

später notiert Schnitzler: „Nm. im Garten ‚Hirtenflöte' auf Film Möglichkeit durchgesehen (Antrag Vitascope, Barnowsky)." (TB, 22.5.1913, 5, 40) und beginnt an einer Skizze zu einem Filmentwurf zu arbeiten. Der Entwurf ist mit dem Datum 29.5.1913 versehen, umfasst 13 Seiten und ist in 103 Bilder gegliedert. Unter den Titel „Skizze eines Entwurfes zu einem Film nach der Novelle ‚Die Hirtenflöte'" schreibt Schnitzler in Klammern: „Nur nach der Lektüre der Novelle zu verstehen."[67]
Die Novelle „Die Hirtenflöte" erschien 1911 im Erstdruck in der „Neuen Rundschau".[68] Der alternde Erasmus schickt seine ihn liebende, junge Gattin Dionysia nach dreijähriger Ehe gegen ihren eigenen Willen mit den Worten weg: „Zieh hin, Dionysia, dein Schicksal zu erfüllen, ganz du selbst zu sein."[69] Sie soll in Freiheit von den beengenden Verhältnissen der bürgerlichen Ehe leben und die Wünsche, Träume und Begehren befriedigen, die sie innerhalb der Ehe nicht ausleben kann. Erasmus verspricht ihr, auf sie zu warten und sie ohne Fragen und Vorwürfe wieder aufzunehmen, sollte sie sich für eine Heimkehr entscheiden. Nach einer Reihe von erotischen, zum Teil exzessiven Affairen, kehrt Dionysia zurück und verlässt Erasmus schließlich, da sie erkennt, dass sie lediglich ein Versuchsobjekt für ihn war. Erasmus glaubt, „Triebhaftigkeit könnte durch Bewußtmachung und Verwandlung in aktives Durchleben unschädlich gemacht werden. In Wirklichkeit erweist sich dieser Großmut als destruktiv."[70]
Schnitzler legt seinen Filmentwurf der „Vitascope" Filmproduktion vor. „Hr. Fellner, Vitascope, über ev. Film Hirtenflöte." (TB, 2.6.1913, 5, 42). Obwohl es mit der „Vitascope" zu keinem Vertragsabschluß kommt, arbeitet Schnitzler weiter an seinem Entwurf. „Bei Frl. Pollak Briefe dictirt (Singer: Reigenvertrag, Barnowsky: Medardus, Hirtenflöte etc. Ziegel: Einsamer Weg etc.)." (TB, 27.6.1913, 5, 46).[71] Der Entwurf stellt lediglich eine erste mögliche Fassung für eine Verfilmung dar und Schnitzler verweist darauf, dass die Skizze nicht endgültig sei. Erst nach dem Lesen der Novelle ist ein Verständnis des Entwurfs möglich und schließlich eine weitere Bearbeitung für den Film.

---

[67] Skizze eines Entwurfes zu einem Film nach der Novelle „Die Hirtenflöte", dat.: 29.5.1913, pag.: 1–13, Maschinenschrift. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 91.
[68] Urbach: Schnitzler-Kommentar. S. 127.
[69] Arthur Schnitzler: Die Erzählenden Schriften. Bd. 2. S. 15.
[70] Perlmann: Arthur Schnitzler. S. 114.
[71] Kurze Einträge folgen in langen, zeitlichen Abschnitten: „Eine Weile Mittags gegen Plötzleinsdorf spazieren (meine Antwort an Fellner (Vitascope, Hirtenflöte) überlegt; (...)" (TB, 21.7.1915, 5, 211).

1.

Turm. Nacht. Erasmus durch das Fernrohr schauend. Verdunkelung des Himmels.

2.

Erasmus die Treppe hinabschreitend.

3.

Schlafgemach. Dionysia schlafend. Erasmus tritt ein. Sein Blick. Ihr Erwachen. Das Gespräch. Dionysia zum Fenster, will hinab. Erasmus hält sie zurück. Kuss.

4.

Der Hirt am Haus vorüber.

5.

Schlafgemach. Dionysia noch in Erasmus Armen. Sie lauscht. Erasmus weist sie fort. Er geht.

6.

Erasmus die Treppe zum Turm hinauf.

7.

Erasmus vom Turm aus Dionysias Fortgehen beobachtend.

8.

Dionysias Weg dem Walde zu.

9.

Hirte unterm Baum, Flöte spielend. Dionysias Erscheinen. Unwille des Hirten. Er geht.

10.

Sein Weg, allein, dann Dionysia ihm nach, der Lichtung zu.

11.

Lichtung. Der Hirte sieht Dionysia herankommen, sie zerbricht die Flöte, Kampf, Umarmung.[72]

Schnitzler behält die Handlungsstruktur der Novelle bei. Er konzentriert sich auf Dionysias Leben und die Innenwelt von Erasmus und Dionysia. Die Spaziergänge Dionysias in die umgebenden Dörfer des Gutsherrn und ihre Wahrnehmung der armen Bevölkerung wird von Schnitzer in dem Entwurf auf wenige Sätze beschränkt:

---

[72] Skizze eines Entwurfes zu einem Film nach der Novelle „Die Hirtenflöte". S. 1-3. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 91.

Bild 26 „Dionysia im Dorf. Das kleine Mädchen bettelnd“ und Bild 27 „mit dem kl. Mädchen im Dorhaus (sic). D. Frau, Kinder, Klagen“.[73] In der Novelle ist diese Begegnung der Anstoß für die Wandlung Dionysias und das wachsende Interesse an den Lebensverhältnissen der armen Bevölkerung:

> (...) da machte ein traurig ängstlicher Blick aus den Augen des Mädchens sie nachdenklich, und sie beschloß im Haus selbst Nachschau zu halten. Eine nicht mehr junge Frau stand im Vorraum, ein Kind auf dem Arm, zwei andere spielten auf dem Fußboden mit Holzstückchen und Obstkernen. (...) ohne weitere Fragen abzuwarten, ließ sie ihren Klagen freien Lauf, (...) Dionysia, höchst betroffen, ließ all ihr Geld zurück und eilte nach Hause, um den Geliebten von diesen Zuständen in Kenntnis zu setzen, an denen ihrer Überzeugung nach nur Untreue und böser Wille untergeordneter Beamten Schuld tragen konnte.[74]

Deutlich wird, dass für ein Verständnis des Entwurfs die Kenntnis der Novelle notwendig ist, denn es wird lediglich die Grundstruktur der ursprünglichen Handlung dargestellt. Wenn sich Schnitzler bei seinem Entwurf zur „Liebelei“ noch entschieden gegen Zwischentexte ausspricht, lässt er in dem zur „Hirtenflöte“ alle Texte weg und bemüht sich, die einzelnen Szenen so zu konstruieren, dass das Bild für sich stehen kann. Dies gelingt nur zum Teil, denn Dionysia wird in dem Entwurf als Person wenig sichtbar. Der Leser der Novelle erkennt eine kluge, auf den Grafen bezogen berechnende Frau, die sich erst abweisend zeigt, krank stellt und lediglich suggeriert, gehen zu wollen. In dem Entwurf ist die Komplexität nicht zu erkennen, wenn Schnitzler beispielsweise in Bild 56 notiert: „Der Graf zu D. ins Zimmer tretend. Sie stürzt ihm an die Brust“ und Bild 57 „D. mit dem Grafen im Haus, im Wald. Liebesglück“.[75] Das Vielschichtige der Novelle geht verloren. Der Schluss des Entwurfs ist in vier Bildern dargestellt. Die Gefühle und Gedanken von Erasmus bei der Heimkehr seiner Frau werden auch hier nicht vermittelt:

> 100.
>
> D. durch die Strassen der Stadt, die Menschen rücken von ihr ab.
>
> 101.

---

[73] Ebd. S. 4.
[74] Arthur Schnitzler. Die Erzählenden Schriften. Bd. 2. S. 21.
[75] Skizze eines Entwurfes zu einem Film nach der Novelle „Die Hirtenflöte“. S. 7f. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 91.

D. am Stadttor. Sie weist die Wenigen, die ihr gefolgt sind, gebieterisch zurück.

102.

D.'s Wanderung nach Hause.

103.

Erasmus auf seinem Turm. D. zu ihm. Ihr Tod.[76]

Der Tod von Dionysia erscheint so unmotiviert. Dionysia verlässt den egoistischen und gefühlskalten Erasmus in der Erzählung mit den Worten: „Ja wärst du erschauert vor dem Hauch der tausend Schicksale, der um meine Stirne fließt, (...) unsere Seelen wären vielleicht ineinandergeschmolzen in der Glut namenloser Schmerzen. So aber, tiefer als vor allen Masken und Wundern der Welt, graut mich vor der steinernen Fratze deiner Weisheit."[77] Für Walter Fritz ist dieser Handlungsverlauf Anstoß zur Kritik an dem Entwurf:

> Die nüchterne Erzählweise der ‚Hirtenflöte' mit ihren beschleunigten, bewusst übersteigerten, realistischen Gestaltungselementen aus den Möglichkeiten des Lebens mag diese kühle Bearbeitung rechtfertigen, doch glaube ich kaum, dass ein Film nach diesem Entwurf gedreht die Kraft der Novelle besessen hätte, da die – zwar auf ein Minimum beschränkte – Vielschichtigkeit der Probleme nicht zur Geltung gekommen wäre, denn eben das Bild allein hätte eine solche Differenziertheit nicht zeigen können.[78]

Schnitzler selbst ist die Vorläufigkeit der 103 Bilder bewusst und eine Kritik wie die von Fritz, die aufgrund der Gestaltung des Entwurfs auf eine mögliche Verfilmung schließen möchte, greift zu kurz. Erst 1915 findet sich wieder eine Notiz zu der Filmbearbeitung der „Hirtenflöte" in Schnitzlers Aufzeichnungen. „Mit Gustav Pilsenetzer. Hr. Hamsa, früher Burgtheater (Bernburg) gesellt sich zu uns, möchte über Verfilmung Hirtenflöte im Interesse seiner Frau mit mir reden. Ich behandle dilatorisch, u.a. wegen gleicher Idee der Wohlgemuth." (TB, 3.11.1915, 5, 235). Doch für dieses Gespräch ist ebenfalls kein Ergebnis dokumentiert.

---

[76] Ebd. S. 12f.
[77] Arthur Schnitzler. Die Erzählenden Schriften. Bd. 2. S. 40. Vgl. zur Interpretation der "Hirtenflöte" und vor allem zur Analyse der Schlussszene Perlmann: Arthur Schnitzler. S. 113f. "Als Erasmus die Heimgekehrte mit der Haltung eines in seiner Hypothese bestätigten Forschers empfängt, versteht Dionysia, daß sie nur Versuchsobjekt war. (...) Dionysias Identitätsfindung scheitert, weil sie in ihrem Partner nichts verändert hat." S. 114.
[78] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 17.

4.3.2 „Der Ruf des Lebens“ 1920

Kurz nachdem die Verhandlungen zum „Medardus“ Film 1920 scheitern, beschäftigt sich Schnitzler mit einer möglichen Verfilmung von „Der Ruf des Lebens“, auch hier handelt es sich um die „Projectograph-Film“ als Interessenten.[79] „Der Ruf des Lebens“ ist ein Schauspiel in drei Akten, die Erstausgabe erscheint 1906 bei Fischer.[80] „Director Stern und Michel; in Filmangelegenheiten ‚Ruf des Lebens’. Ev. der andre, nie ganz ausgeführte Schluss (hinter der Front) zu benutzen.“ (TB, 26.5.1920, 7, 55).[81] Schnitzler beschäftigt sich vom Beginn der Entwurfbearbeitung an mit einem neuen Schluss. Er bezieht seine früheren Entwürfe in die Überlegungen mit ein, wobei es ihm nicht allein um die Verfilmbarkeit geht. „Dann wie nun manchmal mit dem ‚Ruf des Lebens’ beschäftigt, nicht so sehr des Films als eines wirklichen neuen Abschlusses wegen.“ (TB, 6.6.1920, 7, 58). Bei der Uraufführung des Schauspiels am Lessingtheater in Berlin am 24. Februar 1906 wird „Der Ruf des Lebens“ von der Kritik nicht freundlich aufgenommen,[82] was diese Überarbeitung mit beeinflusst hat. Anfang Juni arbeitet er weiter an dem Entwurf und bespricht die Änderungen mit Robert Michel.[83] Wenig später beendet er die Überarbeitung, „Dictirt Ruf Film (im ganzen).“ (TB, 10.6.1920, 7, 61). Am 14. Juni präsentiert Schnitzler der Filmgesellschaft den fertig gestellten Entwurf . „Nm. Director Stern und Michel; lese den Filmentwurf „Ruf des Lebens“ vor; Besprechung." (TB, 14.6.1920, 7, 63).[84]

---

[79] Walter Fritz spricht von einem anderen Interessenten: „Wahrscheinlich verfasste Schnitzler 1922 auf Grund eines Angebotes der Lionardo-Film (Berlin) einen Filmentwurf zu ‚Der Ruf des Lebens’.“ Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 20. Er belegt dies nicht und es ließ sich bei den Nachforschungen kein Anhaltspunkt finden, der sich auf die Lionardo-Film bezieht. Auch wird durch die Tagebuchnotizen Schnitzlers die von Fritz angegebene Jahreszahl von 1922 auf 1920 korrigiert werden müssen.

[80] Urbach: Schnitzler-Kommentar. S. 180. Der Vater von Marie, der alte Moser, hat vor 30 Jahren durch Feigheit vor dem Feind eine verlorene Schlacht auf dem Gewissen. Sein Regiment hat nun vor dem nächsten Feldzug geschworen, die Flucht durch gemeinsamen Untergang zu sühnen. So wird Moser zum Mörder des jungen Regiments, bei dem auch der Offizier Max mit in den Tod reitet, den Marie liebt, zu dem sie sich aber durch die Pflege des Vaters und die Scheinverlobung mit Eduard nicht bekennen konnte. Mosers Flucht vor 30 Jahren ist aber nur der Anlass des Gelübdes der blauen Kürassiere, der Grund liegt darin, dass der Major Rache am Regiment nehmen will, denn seine Frau hat ihn mit Max betrogen. Um zu Max in der letzten Nacht vor dem Auszug der Truppen zu kommen, bringt Marie ihren kranken Vater um, der sie am Weggang hindern wollte. Zur Interpretation und zum “Lebensbegriff der Jahrhundertwende” vgl. Perlmann: Arthur Schnitzler. S. 73-75.

[81] Am 28.5 notiert er „Nm. Filmnotizen zum Ruf.“ (TB, 28.5.1920, 7, 56) und einen Tag später „Dict. ‚Ruf Film’.“ (TB, 29.5.1920, 7, 56).

[82] Schnitzler arbeitet in den letzten Tagen seines Lebens an einer Neufassung, die – nach Urbach – zu Schnitzlers 70. Geburtstag von Max Reinhardt hätte aufgeführt werden sollen. Urbach: Arthur Schnitzler. S. 127.

[83] „Nm. am ‚Ruf’.- Michel;- mit ihm über die von mir projectirten Ruf-Aenderungen.“ (TB, 7.6.1920, 7, 59). „Ruf Film.“ (TB, 8.6.1920, 7, 60).

[84] Film-Skript, pag.: 1-18, Maschinenschrift. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 53.

Für Schnitzler kommt keine textgetreue Verfilmung in Frage. Der Entwurf ist 18 Seiten lang, Schnitzler verändert ihn gegenüber dem Original entscheidend und entfernt sich von der Form eines Drehbuchs. Der Entwurf enthält eher Situationsbeschreibungen, die Momentaufnahmen aneinanderreiht, macht jedoch keine entsprechenden Umsetzungsvorschläge. Auf den ersten zwei Seiten transportiert Schnitzler die in der Bühnenfassung im Gespräch vermittelten Handlungsstränge in einer einzeln chronologischen Bildfolge. Die Protagonisten Max, Marie, Katherina, Albrecht und der Oberst werden in ihren Dimensionen erweitert. Die neue Konzeption lässt sich an Hand der Figur Irene zeigen, die Frau des Oberst, die mit Max ein Verhältnis hat. Sie wird nicht, wie im Text, von dem Oberst erschossen, sondern von ihm verstoßen. „Er (der Oberst, C.W.) behandelt Beide mit Hohn, lässt die Pistole, die er auf seine Frau schon abdrücken wollte, wieder sinken, jagt Irene davon und überlässt Max seinem Schicksal, über das ja kaum ein Zweifel bestehen kann.“[85] Der Oberst erscheint in einem späteren Gespräch mit Max und Marie „menschlicher, weicher, scheint seine eigene Bösheit und Tollheit irgendwie zu spüren und zu verfluchen“[86], er stellt den alten Moser in ein anderes Licht und entkräftet dadurch den Konflikt von Marie. Ihr wird ein Ausweg gezeigt, die Konfrontation zu vermeiden:

> Da er auch, wie natürlich, in diesem Gespräch ihren Vater erwähnt, unter dem er selbst als junger Leutnant gedient, fühlt Marie selbst den geheimnisvollen und doch klaren Zusammenhang und wie erleuchtet sagt sie ihm, dass das Vergehen des Regiments ja gesühnt sei, dadurch, dass sie selbst es gewissermassen gerächt, dadurch, dass sie ihrem Vater das Gift zu trinken gegeben.[87]

Der Schluss ist versöhnlich. Da der Oberst einen Befehl falsch ausgeführt hat, wird er vor ein Kriegsgericht gestellt.[88] Marie und Max bleiben zusammen. Schnitzler gibt schließlich keinerlei Hinweise auf die filmische Gestaltung und Interpretation mehr, er lässt an verschiedenen Stellen des Entwurfs unterschiedliche Möglichkeiten der

---

[85] Film-Skript. S. 8. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 53. Die Soldaten erzählen sich im späteren Verlauf von einer ganz besonders wilden Frau, die jedem ihrer Männer beim Abscheid ein Stück ihres Schleiers schenkt. Albrecht erkennt den Schleier als denselben, den Irene beim Abschiedsball des Regiments getragen hat.
[86] Film-Skript. S. 15. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 53.
[87] Ebd.
[88] Vgl. die ausführliche Inhaltsangabe des Entwurfs bei Kammer: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. S. 113-118.

Handlung offen.[89] Schnitzlers Entwurf scheint die Vertreter der Filmgesellschaft nicht überzeugt zu haben, denn es ist keine positive Reaktion auf die Besprechung festgehalten. In seinen Tagebuchnotizen finden sich keine weiteren Besprechungen bezüglich einer Verfilmung von „Der Ruf des Lebens“. Stattdessen wendet sich Schnitzler wieder der „Medardus“-Angelegenheit zu. In der Eintragung im Juli 1920 über einen Besuch von Direktor Stern wird der „Ruf des Lebens“ mit keinem Wort erwähnt: „Dir. Stern, in Filmangelegenheiten (Medardus); ich gehe dann mit ihm und seiner Frau im Türkenschanzplatz und Umgebung spazieren. Herrlicher Sommerabend.“ (TB, 16.7.1920, 7, 71).

4.3.3 „Der Schleier der Pierrette“ 1921

Im März 1919 beschäftigt sich Schnitzler mit einer Verfilmung von „Der Schleier der Pierrette“.[90] Er bekommt Besuch von dem Schauspieler Paul Askonas: „Nm. Hr. Askonas, Volksth., in einer Filmsache (Pierrette).“ (TB, 26.3.1919, 6, 240). Drei Tage später kommt es zu einem Gespräch zwischen Direktor Friese und Schnitzler über eine Verfilmung von „Pierrette“: „Dir. Friese, in der Filmsache (vor 15 Jahren bei mir gewesen wegen Reigen als Pantomime). Machte mir den denkbar schlechtesten Eindruck. Werde mit aller Vorsicht – wenn überhaupt abschließen." (TB, 29.3.1919, 6, 241). Trotz des ablehnenden Verhaltens Schnitzlers, spricht er mit Dr. Geiringer über Filmverträge und beginnt mit der Überarbeitung der „Pierrette“.[91] Eine weitere Besprechung findet statt, „Nm. Director Friese, in der Film Angelegenheit Pierrette.“ (TB, 28.4.1919, 6, 248). Erst zwei Jahre später beschäftigt sich Schnitzler wieder mit der Angelegenheit. „Vorm. bei Dir. Stern (Allianz);- er will einen Schleier der Pierrette Film machen. Besprechung." (TB, 16.7.1921, 7, 205). Diese Besprechung scheint positiver zu verlaufen, denn Schnitzler notiert einen Tag später: „Schrieb früh skizzenhaft ein paar Seiten für den Pierrettefilm. Grinzing; mit H. K. Wildgrube; saßen an einem Wegrand; vor uns ein goldnes Kornfeld, mit einem wunderbaren Blick

---

[89] “Der Oberst teilt Albrecht mit, dass er auch den Zug von Max zu übernehmen hat. (Er nimmt vielleicht an, dass Max sich schon getötet hat.” Film-Skript. S. 10. “Katharina ist vielleicht schon von Anfang zu sehen.” Film-Skript. S. 11. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 53.

[90] Schnitzler schreibt “Der Schleier der Pierrette” 1910 nach Motiven des Stücks „Schleier der Beatrice“ für den Pianisten und Komponisten Ernst von Dohnanyi (1877-1960). Urbach: Schnitzler-Kommentar. S. 185.

[91] TB, 3.4.1919, 6, 242. „Las auch die Pierrette durch wegen der Verfilmung." (TB, 18.4.1919, 6, 246).

übers grüne auf die etwas dunstige Stadt, blitzende Dächer; ich dictirte H. K. die Pierrette als Filmnov.“ (TB, 17.7.1921, 7, 205).[92] Dieser Entwurf ist Grundlage für die Besprechung, die bereits zwei Tage später stattfindet. „In der Allianz. Mit Dir. Stern über den Schleier Film; seine Wünsche, daß einiges aus der Bea. übernommen werde; ich lese einiges vor. Direktor Stauber anwesend.“ (TB, 19.7.1921, 7, 206). Die Besprechung motiviert Schnitzler, sich am nächsten Tag weiter damit zu beschäftigen. „Vm., von 11 an ruhig zu Haus, entwarf ich den Pierrettefilm.“ (TB, 20.7.1921, 7, 206). In dem Gespräch über die Filmskizze einen Tag später nähert man sich an. „Director Stern, Herterich, Dr. Müller (Allianz), las ihnen die Filmskizze vor, wir besprachen einiges und wurden ziemlich einig.“ (TB, 22.7.1921, 7, 207). Ein letzter Eintrag findet sich im November 1921: „Dict. Pierrette Film.“ (TB, 3.11.1921, 7, 245). Der Entwurf umfasst 17 Seiten und ist auf den 27.10.1921 datiert.[93] Eine Verfilmung kommt nicht zustande.

In Schnitzlers Stück, eine „Pantomime in drei Bildern“, lieben sich Pierrette und Pierrot. Doch Pierrette steht kurz davor, sich mit Arlecchino zu verheiraten. Sie geht von ihrer Hochzeitsfeier zu Pierrots Wohnung, um sich mit ihm gemeinsam zu vergiften. Pierrot nimmt das Gift und schlägt ihr das Glas kurz vor seinem Tod aus der Hand. Pierrette kehrt verwirrt zu der Feier zurück, dort wartet der misstrauisch gewordene Arlecchino. Er vermisst ihren Schleier, den sie in Pierrots Wohnung zurück gelassen hat und zwingt sie, gemeinsam die Wohnung aufzusuchen. „Arlecchino: (...) *Wendet sich zu Pierrette* Also das war es? Mit diesem Menschen warst du zusammen? (...) Hier hat er dich in den Armen gehalten. Wartet nur. (...).“[94] Er sperrt Pierrette mit dem toten Pierrot ein; sie beginnt zu tanzen, verfällt dem

---

[92] Walter Fritz spricht fälschlicherweise von einem Entwurf Schnitzlers für „Der Schleier der Pierrette“ von 1911. „Im Oktober 1911 verfasste er dann auch selbst eine Bearbeitung dieses Werkes und trat damit zum ersten Mal praktisch in den Problemkreis des Films ein.“ Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 12. Dass es sich bei der Aussage von Fritz um eine Behauptung handelt, die sich als falsch herausstellt, beweisen die Tagebuchaufzeichnungen von Schnitzler, der 1919 die „Pierrette“ das erste Mal erwähnt und 1921 den Beginn einer Beschäftigung mit dem Filmentwurf festhält. Brieflich erwähnt Schnitzler die Pierrette bereits 1913 in einem Schreiben an Ernst Peter Tal vom S. Fischer Verlag. “Wegen Verfilmung des ‘Schleiers der Pierrette’ ist man schon einige Male an mich herangetreten, ohne dass es zu einem Resultat gekommen ist. Ich bin der Ansicht, dass die Dohnanyi’sche Musik ein sehr integrierender Bestandteil des Werkes ist, trotzdem aber scheint es mir sehr fraglich, ob es bei kinematographischer Aufführung, insbesondere in kleineren Orten sich wird durchsetzen lassen, dass überall die Dohnanyi’sche Musik dazu gespielt werden würde. Der Fall stellt jedenfalls ein Novum dar und nach der Rechtslage wäre ich selbstverständlich ohneweiters berechtigt, ohne jede Rücksicht auf die Dohnanyi’sche Musik die ‘Pierrette’ für das Kino zu bearbeiten.” Brief an Ernst Peter Tal, 27.6.1913. Mappe 567, Marbach.

[93] Filmentwurf zum „Schleier der Pierrette“, dat.: 27.10.1921, pag.: 1-17. Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 56.

[94] Arthur Schnitzler: Die Dramatischen Werke. Bd. 2. S. 334.

Wahnsinn und stirbt. Die ersten acht Seiten des Filmentwurfs dienen der Darstellung der Vorgeschichte. Der Schleier, der in der Pantomime erst zum Schluss erwähnt wird, ist bereits auf Seite 6 des Entwurfs Gegenstand der Handlung: „Die Geschenke des Kaufmanns. Das schönste ein indischer gestickter Schleier. Den muss sie als Brautschleier tragen.“[95] Aus Pierrette, Pierrot und Arlecchino in der Pantomime werden im Film Marie, Hans und Melingo. Die Schlussszene ist entscheidend verändert, ansonsten folgt die Handlung der Vorlage. Schnitzler versetzt die Handlung in die gegenwärtigen Lebensverhältnisse. Für das Verständnis des Entwurfs setzt Schnitzler wiederum die Kenntnis der Pantomime voraus, mehrmals verweist er auf das Original, beispielsweise in der Wahnsinnsszene von Marie: „Ihr (Maries, C.W.) Grauen, ihr Wahnsinn, ihr Tanz. (siehe Pantomime).“[96] Und auch in diesem Entwurf lässt Schnitzler wieder mehrere Varianten für den Handlungsablauf zu.[97] Im Filmentwurf wandert die Hochzeitsgesellschaft zu dem Zimmer von Hans, wo Marie von Melingo eingesperrt ihren Tanz aufführt. Die Stimmung wendet sich gegen Melingo, der sich retten möchte, indem er die Juwelen für seine Frau den Gläubigern ihres Vaters gibt und Marie den Arm reicht:

> Die Stimmung gegenüber Melingo immer bedrohlicher. Nun, er ist ja der Gatte Mariens. Man möge sich beruhigen, sie bleibt seine Frau. Dass sie die kleine Strafe verdient hat, wird jeder begreifen. Alles ist in Ordnung. Hier die Edelsteine, der Schmuck. Melingo gibt alles dem Vater. Die Gläubiger bemächtigen sich sofort der Juwelen und verschwinden mit ihnen.[98]

Die entscheidende Veränderung gegenüber dem Original nimmt Schnitzler an dieser Stelle in der Schlussszene vor. Während Pierrette in der Vorlage durch den einsetzenden Wahnsinn tot zu Boden sinkt,[99] nimmt Marie in dem Filmentwurf das noch vorhandene Glas mit dem Gift, „das sie auf den Tisch stellte (also nicht fallen liess) (...) und leert es auf einen Zug.“[100] Marie nimmt sich bewusst das Leben, was nur durch das noch greifbare und in dem Zimmer stehende Glas Gift möglich ist, das sie in der Todesszene von Pierrot/Hans nicht wie in dem Original aus der Hand geschlagen bekommt und es auch nicht, wie Schnitzler ausdrücklich festhält, fallen

---

[95] Filmentwurf zum „Schleier der Pierrette“. S. 6. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 56.
[96] Ebd. S. 14.
[97] Ebd. “Melingo selbst begibt sich ins Wohnhaus. (Von der Mutter begleitet?) Vom Vater? Von Andern?.” S. 10. “Man sucht im Garten (vielleicht in der Kirche).” S. 12.
[98] Ebd. S. 16.
[99] Arthur Schnitzler. Die Dramatischen Werke. Bd. 2. S. 336.
[100] Filmentwurf zum „Schleier der Pierrette“. S. 16. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 56.

lässt. Er verändert die Pantomime für eine Filmbearbeitung dementsprechend in einem entscheidenden Detail und ausschließlich im Hinblick auf eine Filmversion.[101]

4.3.4 „Die große Szene" 1926

Im November 1925 bekommt Schnitzler ein Angebot aus den Vereinigten Staaten. Eine amerikanische Filmgesellschaft möchte ein Filmmanuskript von ihm und bietet ihm an, zur Inszenierung in die USA zu kommen: „Antrag aus Amerika, - ich solle einen Film schreiben, und zur Inszenirung hinüberkommen." (TB, 6.11.1925, 8, 287). Er spricht darüber mit dem Verleger Alexander Marton: „Vm. bei Marton. Antrag Amerika, 3 Filmsujets, Reise hinüber etc. Zusammen, bei Annahme 25.000 d. Dilatorisch." (TB, 10.11.1925, 8, 288). Die Angelegenheit beschäftigt Schnitzler in den folgenden Wochen, er notiert eine erneute Besprechung. „Bei Hofr. Eisenmenger. Marton. Conferenz über den Filmvertrag." (TB, 30.12.1925, 8, 302). Bei einer Probe im Volkstheater sieht Schnitzler „Die große Szene" und beschliesst, das Stück für die gewünschte Verfilmung zu bearbeiten.[102] „Einfall, ‚Große Scene' als Filmsujet zu benützen." (TB, 15.1.1926, 8, 307). An dem Entwurf arbeitet er in den folgenden Tagen,[103] am 19. Januar 1926 notiert er: „Nm. den ‚Scene Film' zu Ende skizziert; (...)." (TB, 19.1.1926, 8, 308). In den folgenden Tagen kommt es zu mehreren Filmeintragungen ohne genauere Kennzeichnung, die sich wohl auf „Die große Szene" beziehen lassen.[104] Anfang Februar beendet Schnitzler die Arbeit an dem Entwurf, „Vm. dictirt Film (Große Scene) zu Ende." (TB, 2.2.1926, 8, 310) und sieht ihn dann nochmals durch. „Nm. Film ‚Große Scene' durchgesehen." (TB, 19.2.1926, 8, 316). Der Entwurf Schnitzlers umfasst 89 Seiten und ist erhalten.[105]

---

[101] Walter Fritz unterschätzt den Entwurf Schnitzlers vor allem in Hinblick auf die beschriebene Veränderung Schnitzlers für die Filmfassung enorm, wenn er lediglich bemerkt, "dass Schnitzler zwar versucht, für den Film ein realistisches, psychologisch durchdachtes Gemälde aus der einfachen, unkomplizierten Handlung der Pantomime zu gestalten, dass diese Zutaten aber in keiner inneren Notwendigkeit zu den Problemen von Liebe und Tod und der Beziehungslosigkeit der Liebenden stehen." Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 12f.

[102] Schnitzler beendet 1913 die Arbeit am Einakter "Große Szene"; veröffentlicht in "Komödie der Worte" 1915 bei Fischer. Urbach: Schnitzler-Kommentar. S. 192.

[103] „Nm. an der ‚Großen Scene' für den Film." (TB, 17.1.1926, 8, 307), „Dictirt Briefe, Film (Große Scene)." (TB, 18.1.1926, 8, 307).

[104] „Vm. Dr. Hoffmann. Juristisches; insbes. Film. (...), dictirt Bd. Nov.; Film, Briefe." (TB, 23.1.1926, 8, 308); „Dictirt Briefe, Film." (25.1.1926, 8, 308); „Dictirt Briefe, Film." (TB, 28.1.1926, 8, 309). „Dictirt Film weiter...." (TB, 1.2.1926, 8, 310).

[105] „Die große Szene" (Film), Entwurf zu einem Filmbuch, dat.: Februar 1926, pag.: 1-89. Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 59. Im

Die Reaktion der amerikanischen Filmgesellschaft auf den Filmentwurf ist negativ. „Von Marton: die amer. Filmsache hat sich nicht realisiert: die Gr. Sc. nicht genommen. - Arger Strich durch die Rechnung. Was weiter?“ (TB, 25.4.1926, 8, 327). Schnitzler sucht einen anderen Interessenten für eine Verfilmung. Er versucht den Schauspieler Conrad Veidt (1893-1943) für eine Verfilmung zu gewinnen und bietet den Entwurf dem Dramaturgen und Schriftsteller Adolf Lantz (1882-1949) an.[106] „Olga, Heini, Lili. Mit diesen drein und Adolf Lantz zu Mittag. Mit L. auch nachher Filmangelegenheiten. Über die Große Scene ev. für Konrad Veith. Mit L. ein wenig spazieren.“ (TB, 12.5.1926, 8, 329). Wenig später hakt Schnitzler nach. „(Konrad Veith, den Lili wegen des, ohne Brief eingelangten, Mscrpts. (das ihm durch Lantz übergeben war) anrief; - mein Tel.-Gespräch mit ihm; und das morgige Essen.).“ (TB, 18.5.1926, 8, 331f.). Das Essen findet nicht statt. „Conrad Veith (der mit mir – früher Lili mit ihm, telef. hatte), sagte (zu Lilis Enttäuschung) natürlich ab. (Findet, wie Lantz, die Gr. Sc., meinen Entwurf nicht filmgemäss.).“ (TB, 19.5.1926, 8, 332).
Dem Entwurf fügt Schnitzler eine Vorbemerkung an, die seine Vorstellung deutlich werden lässt. Eine Veränderung des Skripts lehnt er kategorisch ab:

> Dieses hier ausführlich niedergelegte Filmsujet ist zwar noch nicht als eigentliches Regiebuch gedacht, doch ist die ganze szenische Führung durchaus mit Rücksicht auf die Forderungen und Bedürfnisse des Film versucht und der Verfasser wäre bereit unter gewissen Bedingungen das hier vorliegende Sujet noch weiter in der Richtung eines Regiebuches auszuarbeiten.
>
> Es ist mein Wunsch, dass im Aufbau des Ganzen, in der Führung der Handlung durch den Regisseur keine wesentliche Aenderung vorgenommen werde; dass ich gegen neue Einfälle, die sich in den Sinn und den Stil des Ganzen fügen, nichts einzuwenden habe, ist selbstverständlich.
>
> Sollte die Gesellschaft, die mein Sujet zu verfilmen gedenkt, für ihre Zwecke einschneidende Veränderungen als notwendig erachten, so müsste ich in jedem Fall um unverbindliche Vorschläge ersuchen. Sollte ich genötigt sein

---

Nachlass befinden sich ausserdem eine Skizze zum Filmskript, pag.: 1-9, Handschrift Schnitzlers und „Die große Szene” (Film), Bemerkungen zum Film, Maschinenschrift. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 58
[106] Die Zusammenhänge lassen sich nicht eindeutig feststellen. Schnitzlers Adressat ist Conrad Veidt, er verhandelt diesbezüglich allerdings mit Adolf Lantz. Es scheint, als habe sich Conrad Veidt vertraglich an die „Gloria-Film“ von Adolf Lantz gebunden.

> meine Zustimmung zu den Aenderungen zu versagen, so betrachte ich das Filmsujet als abgelehnt.
>
> Es erschiene mir zum grössten Vorteil des hier vorliegenden Filmsujets, wenn die Darstellung deutschen resp. österreichischen Schauspielern überlassen und daher auch hier gedreht würde. In einem solchen Fall wäre ich eventuell auch geneigt mich an der Regie, resp. an der Einstudierung zu beteiligen.
>
> Die dialogischen Stellen haben nicht immer einen sogenannten „Titel“ zu bedeuten. So weit als möglich sind sie nur als mimische Vorschriften abzufassen.[107]

Schnitzler signalisiert ein bis dahin noch nicht vorgekommenes Interesse und Engagement an einer Verfilmung. In dem Filmentwurf betrügt der berühmte Schauspieler Konrad Herbot im Urlaub seine Frau Sophie mit einem jungen Mädchen namens Daisy, deren Bräutigam ihn dafür zur Rechenschaft ziehen möchte. Doch Herbot und Daisy haben einen Brief gefälscht, den Verdacht von Herbot abzulenken. Der Bräutigam geht überzeugt und zufrieden ab. Sophie ist verzweifelt, bleibt aber doch bei Herbot, obwohl dieser sie nicht das erste Mal betrügt, wie auf der zweiten Seite des Entwurfs deutlich wird, in der geschildert wird, wie er „eine seiner früheren Geliebten“ abweist und sie zweifelnd bemerkt: „Also wirklich deiner rührenden Sophie treu?“[108] Als Herbot seiner Frau mit dem Zug in die Ferien auf dem Land nachreist, erwartet ihn dort eine Sommergesellschaft, unter ihnen auch Daisy, die Schnitzler geschickt in einen Traum im Zug und davor in den Brief von Sophie integriert.[109] Schnitzler gliedert den Filmentwurf in 201 Abschnitte, die Nummerierung ist handschriftlich von Schnitzler auf dem Entwurf vermerkt. In dem Entwurf zeigt sich wiederum, wie Schnitzler die Handlung filmisch neu strukturiert und chronologisch ordnet. Die folgenden 55 Seiten des Entwurfs widmet er der beginnenden Affaire zwischen Herbot und Daisy. Er schildert dabei in einzelnen Bildern die Gefühlswelt von Sophie, die ihren Mann mit seinen Schwächen kennt und erneut an ein

---

[107] „Die große Szene“ (Film). Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 58.
[108] Ebd. S. 2. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 59.
[109] “In dem Brief von Sophie müsste schon ein Wort über Daisy vorkommen. (...) Im Traum erscheint ihm wieder das Sommerbild vom See, vor allem Daisy. Dann noch andere Erscheinungen, denen wir später wiedr begegnen werden.” „Die große Szene“ (Film). S. 6. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 59.

Verlassen denkt. Dabei greift Schnitzler auf sein eigenes Stück „Das weite Land“[110] zurück und illustriert anhand der Figur des Hofreiters, die von Herbot als Schauspieler in einer Gastrolle des Sommertheaters verkörpert wird, dessen Gefühle für Daisy und den inneren Gewissenskonflikt. Die Ereignisse auf der Bühne werden von Schnitzler durch eine Parallelmontage mit den Personen in der Loge des Theaters verbunden:

> Herbot (Hofreiter) ergreift ihre Hand (Ernas, C.W.) und küsst sie. Bild 76: In der Loge. Eifersüchtiger Blick Daisys auf die Bühne. Sophie bemerkt diesen Blick. Schluss des Aktes (...) Die Schlussszene des Stücks (...) Bild 79: In der Loge. Sophiens Blick auf die Bühne. (...) Daisy steht jetzt hinter Sophie und blickt über sie auf die Bühne. Herbots Blick fällt auf sie.[111]

Schnitzler konstruiert schnell aufeinander folgende Bildeinstellungen und baut die Blicke der Protagonisten geschickt ein. Durch die abwechselnden Naheinstellungen und Totalen ist die Handlung der Vorlage filmisch adäquat umgesetzt. Dabei greift er auf Erinnerungen in Form von eingeschobenen Bilder, Traumsequenzen und Visionen der Darsteller zurück, um die inneren Vorgänge bildlich darstellen zu können. „Bild 54: Daisy zuhause in ihrem Zimmer, erregt und beglückt. Dann wieder unruhig. Bild 54a: Zwischenbild, in dem in ihrer Erinnerung Edgar Gley erscheint in seinem Buereau, über Akten arbeitend.“[112] In Bild 85 schreibt Daisy einen Brief an Konrad, um ihn um seine Abreise zu bitten, da sie verlobt ist und einer Affäre auszuweichen versucht. Sie sieht beim Schreiben des Briefs anfänglich ihren Verlobten vor Augen. „Zwischenbild. Edgar Gley, doch verblasst dieses Bild rasch wieder und statt seiner erscheint plötzlich Konrad Herbot so wie er sich am Schluss verbeugte und zu Daisy hinsah, (...).“[113] Als filmisches Mittel benutzt Schnitzler die Überblendung, einen filmischen Kunstgriff, der zu dieser Zeit nicht gebräuchlich ist. Das Urteil von Fritz, dass es sich bei Schnitzlers Entwurf zu „Die große Szene“ um

---

[110] Arthur Schnitzler. Die Dramatischen Werke. Bd. 2. S. 217-321. “Das weite Land” wird am 14. Oktober 1911 an acht großen Bühnen – unter anderem in Wien, München, Praag, Leipzig, Berlin – zugleich uraufgeführt und erscheint im gleichen Jahr als Erstausgabe im S. Fischer Verlag.
[111] „Die große Szene“ (Film). S. 34-36. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 59.
[112] Ebd. S. 25. Bei Edgar Gley handelt es sich um den Verlobten von Daisy.
[113] Ebd. S. 38. Schnitzler verwendet das technische Stilmittel der Überblendung mit einem früheren Bild in seinem Entwurf an mehreren Stellen, beispielsweise in seiner Verbildlichung mit den Protagonisten aus dem “Weiten Land”. “Bild 123a: Hier eventuell ein Zwischenbild: Herbot als Hofreiter, Windisch als Otto, einander feindselig gegenüber; siehe früheres Bild. Windisch verwandelt sich in Edgar.” „Die große Szene“ (Film). S. 56. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 59.

den „Höhepunkt seiner Stummfilmbearbeitung“[114] handelt, ist zutreffend, auch wenn das Projekt nicht realisiert werden konnte.
1930 interessiert sich der dänische Regisseur und Filmtheoretiker Urban Gad (1879-1947) für eine Verfilmung von „Die große Szene“.[115] Der Schauspieler und Regisseur Björn Björnson (1859-1942) fragt für Urban Gad bei Schnitzler an und signalisiert Interesse an dem Stoff, was Schnitzler erfreut zur Kenntnis nimmt:

> Der Zufall will es, dass ich selbst schon vor einigen Jahren einen ganz flüchtigen Entwurf zu einem Filmszenarium gerade dieses Stückes niedergeschrieben habe. Ich wollte damals Conrad Veidt für die Rolle interessieren, aber die Sache hatte keinerlei praktische Folgen. Gern möchte ich natürlich wissen, welches Unternehmen rein finanziell die Rechte zu erwerben wünscht, denn ich nehme an, dass Urban Gad nur künstlerisch an der „Grossen Szene“ interessiert ist.[116]

Nach dem Urteil „nicht filmisch“ von Lantz und Veidt 1926, das Schnitzler getroffen haben muss, lässt er den Entwurf liegen. Später, in dem genannten Brief an Björn Björnson, bezeichnet er ihn schließlich als „einen ganz flüchtigen Entwurf“, wovon bei dem Bearbeitungsstand des Manuskriptes nicht die Rede sein kann. Im Gegenteil, der Entwurf stellt einen ausgearbeiteten, stringent erzählten Filmstoff dar, dessen Bilder zum Teil bis auf einzelne Einstellungen festgelegt sind und detailliert vorgeschlagen werden.

4.3.5 „Spiel im Morgengrauen“ 1928

Parallel zur „Traumnovelle“ und zu „Fräulein Else“ arbeitet Schnitzler seit 1923 kontinuierlich an der Novelle „Spiel im Morgengrauen“. Eine Neufassung entwirft er Ende 1925. Der Erstdruck erscheint in der „Berliner Illustrirte Zeitung“ zwischen dem 5. Dezember 1926 und 9. Januar 1927. 1927 erscheint die Novelle bei S. Fischer.[117]
Leutnant Wilhelm Kasda lässt sich auf ein Kartenspiel ein, um einem verschuldeten Freund zu helfen. Er gewinnt zunächst, doch durch ungünstige Umstände spielt er erneut und verliert ein Vielfaches. Sein Gläubiger, Konsul Schnabel, setzt ihm eine

---

[114] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 24.
[115] Zu Urban Gad vgl. die Ausführungen in Kapitel 4, S. 98f. dieser Arbeit.
[116] Brief an Björn Björnson, 16.1.1930. Mappe 301, Marbach.
[117] Urbach: Schnitzler-Kommentar. S. 133f.

kurze Frist zur Begleichung seiner Schulden in Höhe von 11 000 Gulden. Kasda versucht das Geld von einer ehemals armen und inzwischen wohlhabenden Bekannten zu leihen, die er vor Jahren nach einer gemeinsam verbrachten Nacht eher gedankenlos bezahlt hat. Jetzt dreht sich das Verhältnis um, sie verbringt die Nacht mit ihm und überlässt ihm beim Abschied 1000 Gulden „'für die vergangene Nacht (...) Ist doch nicht zu wenig? (...) Von dir hab ich damals nur zehn gekriegt, weißt noch?' (...) Er starrte sie an, senkte den Blick, begann zu verstehen."[118] Da er seine Ehrenschulden nicht bezahlen kann, bleibt dem Leutnant nach dem Reglement nur der Suizid.

Ende Juli 1927 notiert Schnitzler das aufkommende Interesse an einer Verfilmung des Stoffes.[119] „Dr. Müller mit Dir. Reiter (?) vom Lux Film; wegen Spiel im Morgengraun. Dir. R. nicht unsympathisch; - aber welch ein widerliches Gehandel." (TB, 3.8.1927, 9, 71f.). Der Kontakt zu der Lux Filmgesellschaft bezüglich Verhandlungen über eine Verfilmung brechen ab. Im September erhält Schnitzler ein weiteres Angebot:

> Spät telef. ein Berliner Filmmensch „Hören Se mal, Herr Schn.;– Sie haben einen Roman geschrieben, Spiel im Morgengrauen; - wir möchten das Filmrecht kaufen ... um wie viel", ich erklärte schreiben zu wollen. (TB, 15.9.1927, 9, 85).

Auch die „Hegewald" Filmproduktion, zu diesem Zeitpunkt noch mit der Realisierung von „Freiwild" beschäftigt, beginnt sich für „Spiel im Morgengrauen" zu interessieren. Schnitzler ist, allerdings mehr aus Skepsis über die Realiserbarkeit der anderen Angebote, nicht abgeneigt. „Herr Dir. Fett, mit dem Film-Antrag ‚Spiel im Morgengrauen'. Wahrscheinlich ja, da die andern nichts von sich hören lassen." (TB, 5.11.1927, 9, 102). In Berlin kommt es einen Monat später zu einem weiteren Gespräch, allerdings ohne Ergebnis: „Hegewald Film Director Fett. Verhandlung über ‚Spiel im Morgengraun'. Kamen vorläufig (trotz seiner ersichtlichen Sympathie für mich) nicht zusammen." (TB, 5.12.1927, 9, 111). Aus Amerika kommt ein weiteres Angebot. „Hofr. Eisenmenger telef. Filmantrag Spiel im M. Amerika; nahm an; relativ hoher Betrag – und doch hineingefallen." (TB, 12.4.1928, 9, 145). Es kommt zu keiner Realisierung und weiteren Erwähnung, was darauf hindeutet, dass es sich

---

[118] Arthur Schnitzler. Die Erzählenden Schriften. Bd. 2. S. 573.
[119] „(...); nun interessiert man sich für Spiel im Morgengraun." (TB, 29.7.1927, 9, 71).

lediglich um Vorgespräche handelte. Viel versprechender klingt die Begegnung mit Herrn Kohner von Universal Pictures:

> „Nm. (mit Richard) Hr. Kohner, aus Teplitz, aber amerikanisirt, Universal Film – Lämmle; sehr sympathisch (sein ähnlicher Bruder mit),- wegen Spiel im Morg. und andrer Sachen – will in seiner diesjähr. Production jedenfalls etwas von mir bringen. Näheres für Berliner Zusammentreffen aufgeschoben." (TB, 1.10.1928, 9, 194).

Schnitzler erwähnt weitere Treffen mit Herrn Kohner,[120] Mitte Oktober notiert er: „(...) Kohner immer noch unentschieden – ich sage Biro, der das Benehmen auch unmöglich findet, ich sei weder gekommen herumzustehen, noch herumzuschwätzen, noch herumzuhandeln. Bin angeekelt." (TB, 15.10.1928, 9, 197). Es folgt ein Gespräch mit Direktor Hohenberg von der Filmfirma Hom:

> Gegen Abd. Dir. Hohenberg von „Hom", wegen Verfilmung Spiel im M.,- nach langwieriger Corresp. meinerseits mit Schroeder. Es zeigt sich, dass man gerade auf „Spiel" wenig reflectirt.– Schlug „Traumnovelle" vor (die H. nicht kennt.) Sprach mich ganz gut mit ihm auf geschäftl. Boden und sehe wieder einmal dass mich die Agenten nur schädigen. (TB, 24.11.1928, 9, 206).[121]

---

[120] „Berlin. Vm. im Büro Universal Pictures. - Kohner hatte mir schon vorher telef." (TB, 12.10.1928, 9, 196); „Berlin. Vm. Büro Universal Pictures. - Vorführung eines neuen Films L'homme qui rit – mit Veidt. Langweilig kitschig gute Aufnahmen, Hr. Kohner spielte schlecht Clavier dazu." (TB, 15.10.1928, 9, 197).

[121] Der Briefwechsel mit Direktor Schröder von der Genossenschaft deutscher Filmautoren ist sehr aufschlußreich. "Schon in den ersten Minuten meiner Unterredung mit dem übrigens sehr sympathischen Herrn Hohenberg stellte sich heraus, dass er von 'Leutnant Gustl' überhaupt nichts wissen wollte und dass ihm die Eignung von 'Spiel im Morgengrauen' für den Film keineswegs einleuchtet. Seine Dramaturgen – er nannte mir einige – wüssten alle nicht, wie die Sache für den Film zu bearbeiten sei. Und nun kam er mit einem Vorschlag, zu welchem der Einfall ihm erst auf der Herreise gekommen sei. Ich solle eine Synopsis verfassen, 3-4 Seiten etwa, in der ich den Stoff von 'Spiel im Morgengrauen' filmgemäss darzustellen versuchte. Darnach erst wolle er sich entscheiden, ob er 'Spiel im Morgengrauen' zur Verfilmung erwerben werde oder nicht. Im positiven Falle bleibt es selbstverständlich bei den Bedingungen: 12000 Reichsmark und im Falle Verkaufs nach Amerika Beteiligung von 33 1/3 %, garantiert mit 2000 $. Ich habe selbstverständlich die Absicht, die gewünschte Synopsis zu verfassen (ohne dass ich mich dazu bindend verpflichtete); falls Hom und ich auf Grund dieser Synopsis einig werden, bleibt es natürlich bei der Provision von 25% für Sie. Es ergab sich von selbst, dass wir, Direktor Hohenberg und ich, auch von anderen meiner Stoffe sprachen, die sich eventuell für den Film eignen würden. Ich hatte den Eindruck, dass es mir in dem einen oder anderen Fall wohl gelingen würde in unmittelbarer Verhandlung mit Direktor Hohenberg einigermassen bessere Bedingungen zu erzielen, wenigstens was das Ausland anbelangt, als Sie bisher erreichen konnten." Brief an Direktor August Schröder, Genossenschaft deutscher Filmautoren, 26.11.1928. Mappe 549, Marbach. Trotz der Tatsache, dass Direktor Schröder nichts für ihn erreicht und Schnitzler in seiner Meinung sogar so weit geht, das Gefühl zu haben, dass ihm die Agenten nur schaden, bleibt er höflich und sachlich und versucht, ein gutes Verhältnis beizubehalten.

Nach dem Gespräch prüft Schnitzler das Stück erneut für eine Verfilmung: „'Spiel im Morgengr.' wegen Film durchgesehen, Notizen“ (TB, 27.11.1928, 9, 207) und beginnt am nächsten Tag mit dem Entwurf für eine Verfilmung. „Dictirt Film Spiel Morgengraun, (...).“ (TB, 28.11.1928, 9, 207).[122] Später notiert er: „Vm. dictirt 1. Akt Spiel Morgenr. zu Ende.“ (TB, 22.12.1928, 9, 213). Der Entwurf ist 31 Seiten lang, umfasst 119 Bilder und hält sich fast vollständig an den Handlungsablauf der Textvorlage.[123] Noch während er mit der Ausarbeitung beschäftigt ist, schreibt er an die Filmgesellschaft und bezeichnet den Entwurf als ein „Zwischending“ zwischen Synopsis der Novelle und Regiebuch:

> Für alle Fälle möchte ich Ihnen mitteilen, dass ich einen Entwurf für die eventuelle Verfilmung meiner Novelle „Spiel im Morgengrauen“ verfasst habe. Es ist weder eine sogenannte Synopsis, d.h. also eine auf zwei bis drei Seiten zusammengefasste Inhaltsangabe meiner Novelle, noch ein eigentliches Regiebuch, sondern ein Zwischending, gewissermassen das Vorstadium eines Regiebuchs, d.h. eine Aneinanderreihung der Bilder, wie sie nur für den Film geeignet scheinen, in Schlagworten und ohne technische nähere Angaben, die das eigentliche Regiebuch enthalten muss. Zum wirklichen Verständnis des von mir verfassten Entwurfs ist es unerlässlich, dass der Regisseur die Novelle selbst in ihrer Originalfassung vorher gelesen habe.[124]

Der Hinweis auf die eingehende Lektüre seiner Novelle dokumentiert erneut Schnitzlers Vorbehalte gegen die oberflächliche und seiner Ansicht nach unprofessionelle Vorgehensweise der Filmproduzenten. Schnitzler stellt dem eigentlichen Entwurf eine Vorbemerkung voran, wobei er wiederum auf die Kenntnis seiner Novelle insistiert:[125]

> Vorbemerkungen zu der Skizze eines Regiebuchs nach der Novelle „Spiel im Morgengrauen“.
>
> Zum Verständnis dieser Skizze ist die vorherige Lektüre meiner Novelle „Spiel im Morgengrauen“ unerlässlich.

---

[122] Er arbeitet am 1.12., 5.12., 6.12. und 9.12. weiter an dem Entwurf.
[123] Entwurf eines Regiebuchs, in 5 Akten, pag.: 1-31, Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94. Erhalten ist ebenfalls eine “Vorbemerkung zu der Skizze eines Regiebuchs”, (Filmskript), dat.: 28.11.1928, pag.: 1-3, Maschinenschrift mit handschriftlichen Korrekturen Schnitzlers. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94. Die Feststellung von Fritz, der Entwurf sei nicht erhalten, erweist sich dementsprechend als falsch. Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 31.
[124] Briefe, 10.12.1928. Abgedruckt in: Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 31.
[125] “Vorbemerkung zu der Skizze eines Regiebuchs”, (Filmskript). Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94.

Diese Skizze masst sich keineswegs an, ein wirkliches Regiebuch zu sein, sie ist die Anregung zu einem solchen. Der Gang der Handlung ist in Bildern festgehalten und hält sich ziemlich genau nach dem Original nach der Novelle selbst. Die fortlaufenden Hauptbilder sind immer wieder durch Zwischenbilder unterbrochen (die nicht immer als solche bezeichnet werden, aber z. Th. durch Hineinrücken der Zeilen im Manuscript kenntlich sind). Dreierlei Arten solcher Zwischenbilder sind zu unterscheiden.

1. Solche, die zeitlich dem Gang der Haupthandlung konform gehen, gewissermassen zur Handlung selbst gehören, manchmal aber nur gewisse episodische Vorgänge bildlich zum Ausdruck bringen, die zur Belebung, Verdeutlichung und oft durch den Kontrast zur filmischen Wirkung beitragen können. Wie z.B. 32, 34, 39, 119 etc.

2. Zwischenbilder durch die Erzählungen, Mitteilungen der Hauptfiguren im Bilde festgehalten werden, die also in eine nähere oder fernere Vergangenheit zurückgreifen.

Es wäre natürlich in vielen Fällen sehr einfach solche Bilder chronologisch an eine frühere Stelle zu setzen, doch gerade dadurch würden solche Bilder manchmal ihre beabsichtigte Wirkung verlieren. Eine sogenannte Vorgeschichte wird manchmal erst dadurch interessant, dass sie an einer späteren Stelle eingeführt wird, wenn der Leser, resp. Zuschauer zu den betreffenden Personen schon eine Beziehung gefunden hat.

3. Als Zwischenbilder bezeichne ich auch diejenigen, durch die Erinnerungen oder Zukunftsgedanken, also durchaus innere Vorgänge der handelnden Figuren deutlich und lebendig gemacht werden.

(z.B. wenn Leutnant Kasda den Oberleutnant Otto v. Bogner sich von der Kartenpartie erheben sieht (2b). Oder wenn der Leutnant Kasda sich als Gewinner in Zukunftsträumen wiegt (19 a – d) u.s.w.) Ob und in welchen Fällen solche Zwischenbilder, besonders von der 2. und dritten Art, sich in der Geschwindigkeit des Ablaufs und technisch von den Hauptbildern zu unterscheiden haben, bleibt der Erwägung und Ausführung im Detail vorbehalten.

Von „Titeln" habe ich in der vorliegenden Skizze vorläufig zum grossen Teile abgesehen. Hier scheint mir ganz im allgemeinen viel mehr Zurückhaltung geboten als geübt zu werden pflegt und als Prinzip könnte gelten lieber 3 Bilder mehr als 1 Titel zu viel.

Hingegen dürfte meines Erachtens von ganz einfachen Ueberschriften, wie z.B. „Zur gleichen Stunde" – oder: „Leutnant Kasda erinnert sich" – Überschriften, die bei dem denkschwächeren Publikum manches Missverständnis auf die einfachste Weise beseitigen könnten und niemals stören – öfter Gebrauch gemacht werden, als es zu geschehen pflegt.[126]

Schnitzler ist darauf bedacht, seine Novelle so zu gliedern, dass sie dem Filmpublikum verständlich wird. Dabei sollen durch Zwischenbilder Erinnerungen oder Zukunftsträume der Figuren deutlich gemacht werden. Im Entwurf bezeichnet Schnitzler diese Einschübe als „Innere Bilder":

[126] Von der Vorbemerkung existieren im Nachlass zwei Fassungen. Die erste ist mit dem Datum des ersten Diktats versehen: 28.11.1928 und weist handschriftliche Korrekturen Schnitzlers auf. Bei der zweiten Fassung handelt es sich um eine Abschrift der ersten. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94.

> 19a. Inneres Bild: Vor der Alserkirche. Bogner erwartet Willi. Er überreicht ihm eine Tausender-Banknote, mahnt ihn von jetzt an vernünftig zu sein.
>
> 19b. Beim Militärschneider. Willi lässt sich eine neue Uniform anmessen. (...)
>
> 19d. Willi fährt in einem Fiaker mit einem hübschen Mädel aufs Land. (...).[127]

Durch die im Vorwort unterschiedenen drei Arten der Zwischenbilder macht Schnitzler deutlich, dass er das filmische Raum-Zeit-Gefüge für die Umsetzung seines Textes in die Filmsprache reflektiert. Die erste Art von Zwischenbildern sind Bildeinstellungen, die räumlich von der Handlung unterschieden werden, aber zeitlich konform gehen, womit ein filmischer Raum etabliert wird. Zweitens Bilder, die zeitlich differieren und damit eine nahe oder ferne Vergangenheit darstellen; oder drittens, Bilder, heute würden sie als „flashbacks“ bezeichnet werden, die Vision, Erinnerungen oder Zukunftsgedanken, also innere Vorgänge, verdeutlichen. Der Entwurf hält sich an die Vorlage; Einzelheiten, die dem Verständnis und zur Verdeutlichung der Handlung dienen, führt Schnitzler in dem Entwurf aus, in manchen Szenen ändert er allerdings die szenische oder erzählerische Reihenfolge. Exemplarisch dafür ist der persönliche Kontext des Konsul Schnabel zu nennen, dessen Vorgeschichte Schnitzler in dem Filmentwurf darstellt, während darüber in der Novelle keine Hinweise gegeben werden.[128]

In der Novelle wird Willis Bezahlung der Liebesnacht mit Leopoldine sehr viel später erzählt als in dem Drehbuch. Hier erinnert sich Willi bereits am Ende des Gesprächs mit seinem Onkel Robert an die Begebenheit:

> 66c. Aermliches Hotelzimmer. Leopoldine schlafend. Willi zum Fortgehen angezogen am Bett, Leopoldine erwacht, will ihn nicht fortlassen. Echte Zärtlichkeit ihrerseits. Willi: Dienst. Küsst sie rasch noch einmal. An der Türe fällt ihm etwas ein, er nimmt aus seinem Portemonnaie eine Banknote und legt sie unbemerkt von ihr auf die Kommode.[129]

---

[127] Entwurf eines Regiebuchs. S. 4f. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94. Ein weiteres Beispiel ist die Szene, in der Willi zuerst viel Geld beim Spielen gewinnt. “36a. Willi sieht sich in einem Luxuszug nach Monte Carlo reisen. 36b. Am Spieltisch von Monte Carlo. Das Geld häuft sich vor Willi. 36c. Willi sitzt mit einer grossartigen Kokette in einem luxuriösen Restaurant. 36d. Willi mit Fräulein Kessner in einer weissen Yacht auf dem Meer.” Entwurf eines Regiebuchs. S. 8.

[128] “45a. Zwischenbild. Konsul Schnabel sieht sich ganz jugendlich als Sträfling mit anderen Sträflingen im Gefängnishof umhergehen. 45b. Konsul Schnabel erhält im Gefängnisbureau als entlassener Sträfling seine Papiere. 45c. Schnabel in schäbiger Kleidung. Stellung suchend. 45d. Schnabel als Kohlenschipper auf einem Dampfer. 45e. Schnabel in Amerika landend. In den Strassen New Yorks. 46f. Schnabel als Kellner in einem schäbigen amerikanischen Restaurant. 45g. Schnabel in einem vornehmen Hotel als Kellner. 45h. Schnabel als wohlhabender Mann auf einem Dampfer nach Europa zurückfahrend.” Entwurf eines Regiebuchs. S. 13. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94.

[129] Ebd. S. 19.

Später, nachdem Willi Leopoldine aufgesucht hat, um sie um Hilfe zu bitten, vervollständigt sich die Szene dann in dem Skript als Erinnerungsbild von Leopoldine:

> 73a. Bild wie Willi die Banknote auf die Kommode des Hotelzimmers legt (wie früher im Erinnerungsbild Willis) Sie liegt im Bett, blickt auf die Banknote, zuckt zusammen, verbirgt ihr Gesicht in ihren Händen.[130]

Als Leopoldine nach der gemeinsam Nacht nun ihrerseits Willi in seinem Zimmer zurücklässt, werden beide Szenen parallel dargestellt. Schnitzler hebt für die filmische Umsetzung die Erzählsituation der Novelle auf, indem er die Handlung nicht nur aus Willis Perspektive schildert, sondern ebenfalls aus der Sicht Leopoldines. Könnte Willi seine Geste der Bezahlung noch als großzügig deuten, wird sie in Leopoldines Erinnerung eindeutig zur Schmach. Das Mittel der filmischen Parallelmontage dient Schnitzler in diesem Fall zur Objektivierung der Perspektive. Ein weiteres Beispiel für Schnitzlers filmische Umsetzung: nach dem ersten Gespräch mit Leopoldine versucht Willi, sich die Zeit bis zu ihrem Treffen, das für ihn über Leben und Tod entscheidet, zu vertreiben. Er geht in ein Restaurant, geht spazieren, liest eine Zeitung: „Während dieser Zeit häufig auf die Uhr sehend; in angemessener Zwischenpause erscheinen die Zifferblätter. (Die Zeiger schreiten abwechselnd langsam oder schneller vorwärts)."[131] Willis Unruhe und sein subjektives Zeitempfinden sind in diesem Bild festgehalten. Der Film ermöglicht im Gegensatz zu einem Bühnenstück neue Visualisierungsmöglichkeiten von Zeit. An einer anderen Stelle verwendet Schnitzler das Bild eines sich schnell bewegenden Uhrzeigers, um ein beschleunigtes Zeitempfinden zu visualisieren.[132] Schnitzlers Szenenfolgen weisen eine komplexe Struktur auf, er versteht es, Erinnerungen, Phantasiebilder und Parallelszenen filmgerecht einzusetzen.
Doch auch mit diesem Projekt hat Schnitzler keinen Erfolg bei den Filmgesellschaften, stattdessen bekommt er im Februar 1929 ein Filmmanuskript zu „Spiel im Morgengrauen" zugeschickt: „Las ein Filmmscrpt. Bandler (von Gisa empfohlen) ‚Spiel im Morgengr.', das mir sehr gut scheint." (TB, 4.2.1929, 9, 225).[133]

---

[130] Ebd. S. 21.
[131] Ebd. S. 22.
[132] "102 a. Schnabel in seinem Bureau, Uhr, mit rasch sich bewegendem Zeiger." Entwurf eines Regiebuchs. S. 27f. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94.
[133] In einem späteren Brief vom 9. Februar 1929 dankt er Max Friedrich Bandler aus Wien. "Mit großem Interesse habe ich das von Ihnen nach meiner Novelle 'Spiel im Morgengrauen' für den Film

Als Max Friedrich Bandler Schnitzler besucht, gibt es wieder Neuigkeiten aus Berlin. „Vm. Hr. Bandler, - pens. Eisenbahnbeamter; - hatte ein sehr gutes Filmmscrpt. Spiel im Morgengraun verfasst - - gerade als er kam, hatte man aus Berlin angerufen, ob Spiel etc. für den Film noch frei sei! - Wir besprachen Möglichkeiten der Verwerthung.“ (TB, 9.2.1929, 9, 226).
Der Regisseur Gustav Ucicky aus Berlin-Tempelhof (1899-1961) interessiert sich für eine Verfilmung ohne eine verantwortliche Filmproduktion zu nennen, mit dem Hinweis auf einen niedrigen Preis. Schnitzler beantwortet die Anfrage am 11. Februar 1929, „(...) da ich nicht die Absicht habe die Verfilmungsrechte zu einem ‚niedrigen Preis’, sondern höchstens zu einem angemessenen herzugeben, so würde ich mich auf weitere Verhandlungen nur auf der Basis eines klaren, präzisen Anerbietens einlassen, das von der Firma unmittelbar an mich gerichtet wird.“[134] Es folgen weitere Gespräche und Verhandlungen. Dabei bemüht sich Schnitzler auch um die Möglichkeit, mit einem fremden Entwurf zu einem Abschluss zu kommen. Er weist Max Friedrich Bandler, der immerhin unaufgefordert einen Entwurf zu „Spiel im Morgengrauen“ verfasst hat, nicht zurück, sondern hält sich die Möglichkeit offen:

> Wenn Sie, verehrter Herr Bandler, tatsächlich mir den Antrag einer anderen Firma übermitteln würden und auf Basis einer solchen Verbindung zwischen der Firma und mir ein Abschluss erfolgen könnte, so würde ich Ihnen selbstverständlich gern eine 10%ige Beteiligung an meinen Bruttoeinnahmen zubilligen.[135]

Schnitzler hält sich alle Optionen offen. „Unter diesen Umständen scheinen mir augenblicklich die besten Chancen nicht nur für Sie, sondern auch für mich in der Möglichkeit zu liegen, dass durch Vermittlung von Ihnen ein ernst zu nehmender Antrag einer ernst zu nehmenden Firma in absehbarer Zeit an mich gelangt.“[136] Im

---

bearbeitete Filmsujet gelesen. Ich finde es ganz vorzüglich gelungen und glaube, dass eine Filmgesellschaft, die eventuell meine Novelle erwerben möchte, nichts Besseres tun könnte als von Ihrer Arbeit für diesen Zweck Gebrauch zu machen, vielmehr sich an die in Ihrem Manuscript vorgezeichneten Linien zu halten. Der Ordnung wegen will ich nur noch hinzufügen, dass mit diesem Schreiben keinerlei offizielle Autorisation irgendwelcher Art verbunden ist, doch wird es mich in jedem Falle freuen, zu hören, dass irgend ein Filmunternehmen meine Meinung Ihrer Bearbeitung teilt, woraus sich dann eventuell weitere Unterhandlungen ergeben könnten.” Brief an Max Friedrich Bandler, 9.2.1929. Mappe 282, Marbach.

[134] Brief an Gustav Ucicky, 11.2.1929. Mappe 570, Marbach.

[135] Brief an Max Friedrich Bandler, 21.2.1929. Mappe 282, Marbach.

[136] Ebd.

Juni bekommt er ein Angebot vom Deutschen Lichtspielsyndicat[137] und am nächsten Tag notiert er die Absage. „Mit Schulz gefrühstückt. - Ablehnende telef. Antwort aus Berlin, wie erwartet (schon gestern Abend).“ (TB, 21.6.1929, 9, 258). Weitere Gespräche finden statt. Von der „Bilton-Film“ wird Schnitzler durch Regisseur Feher ein Angebot übermittelt. Schnitzler verabredet sich mit dem Regisseur. „Tel. Feher Berlin wegen Filmbesprechung in Franzensbad.“ (TB, 19.9.1929, 9, 278). Während der Vorverhandlungen mit der „Bilton-Film“, erreicht Schnitzler ein Angebot zur Verfilmung aus Amerika. „Telegr. Curtis Brown – Daybreak Tonfilm 10.000 d. - - leider Verhandlungen mit Feher kaum mehr zu storniren.“ (TB, 10.10.1929, 9, 282f.). Erneut scheitern die Verhandlungen, was in diesem Fall jedoch Schnitzlers Interessen entgegenkommt:[138] Bereits am 19. November 1929 unterschreibt er – nach anfänglichen Schwierigkeiten[139] - im Amerikanischen Konsulat den Vertrag über die Verfilmung „Daybreak“. „Nachher amerik. Consulat wegen Filmcontracts und Unterschrifts-Beglaubigung.“ (TB, 19.11.1929, 9, 292).

Exkurs: Die MGM Verfilmung „Daybreak“ 1931

Wie bereits bei „The Affairs of Anatol“ 1921 vergibt Schnitzler 1929 die Rechte an dem Stoff „Spiel im Morgengrauen“ nach Amerika an die „Metro-Goldwyn-Mayer“ (MGM), ohne auf die Gestaltung des Films Einfluss zu nehmen.[140] Die MGM dreht den Film „Daybreak“, Regie führt Jacques Feyder. Als Hauptdarsteller wird einer der renommiertesten Hollywood-Stars, Roman Novarro, verpflichtet. Die Vorarbeiten zu dem Film dauern bis Ende des Jahres, es scheint zahlreiche Schwierigkeiten während der Dreharbeiten zu geben,[141] was Schnitzler nicht zu interessieren scheint,

[137] “Nm. Franz Schulz (neu), der mir schon geschrieben und telegrafirt, aus Berlin, vom Deutschen Lichtspielsyndicat, wegen Verfilmung Spiel im Morgengraun. Bedingungen (12.000 M. pauschale) auf die (sic) nicht einging. Er telegrafirt die meinen nach Berlin. (...) Schulz Literat, Übersetzer eines Diderot Stücks, Filmdramaturg, allerlei Filmgespräche; ganz amüsant.- mit ihm und Auernh. im „Stübl“ genachtm.” (TB, 20.6.1929, 9, 258).

[138] Walter Fritz vermutet hinter dem Scheitern der Verhandlungen die Zahlungsunfähigkeit der Bilton-Film. Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 35. Dies ist nicht belegt und auch durch Nachforschungen nicht eindeutig festzustellen.

[139] „Vm. telegr. Amerika; (scheinen) wieder Schwierigkeiten mit Film;- Telegr. etc.“ (TB, 25.10.1929, 9, 285).

[140] Vgl. die Ausführungen zu „The Affairs of Anatol“ in Kapitel 5.4, S. 166-170 dieser Arbeit.

[141] Kammer geht ausführlich auf die Verfilmung, die Schwierigkeiten und die Reaktionen ein. Die literarische Vorlage ist bei der Verfilmung kaum wieder zu erkennen. Dem lebenslustigen Leutnant bleibt der Selbstmord erspart, denn sein Onkel bezahlt seine Schulden. Aus dem tödlichen Ende der Novelle wird ein Happy End, was sich selbstverständlich auch auf die Liebesgeschichte bezieht. Vgl.

er notiert Anfang des Jahres den Erhalt des Schecks aus Amerika.[142] Der erste Tonfilm nach einem Werk von Schnitzler entsteht und der Autor des Textes hat mit der Realisierung nichts zu tun. Schnitzler sieht den Film, der im Mai 1931 in den USA uraufgeführt wird, nicht. Ein Dramaturg der MGM verhandelt mit Schnitzler über den Erwerb weiterer Stoffe: „Rud. Lothar erscheint mit einem Metrogoldwyn Dramaturgen aus Hollywood aber noch mehr aus Czernowitz; der Stoff für den Tonfilm erwerben will.“ (TB, 23.7.1930, 9, 354) – doch weitere Projekte ergeben sich nicht.[143] Zwar unterzeichnet Schnitzler Options-Verträge, die Verhandlungen bleiben jedoch ohne Ergebnis. „Zu Dir. Mohrenwitz (via Bubi B.-H.) wegen ev. Verkauf Casanova, ev. Kakadu Tonfilm Paramount. Er war recht sympathisch.“ (TB, 13.11.1930, 9, 383).[144]

4.3.6 Die „Traumnovelle“ 1930

Der Stoff zur „Traumnovelle“ beschäftigt Schnitzler über viele Jahre. Bereits 1907 spricht er mit seiner Frau Olga darüber:

> Nm. zu O. über mein Sujet: Der junge Mensch, der von seiner schlafenden Geliebte fort in die Nacht hinaus zufällig in die tollsten Abenteuer verwickelt wird – sie schlafend daheim findet wie er zurückkehrt; sie wacht auf – erzählt einen ungeheuern Traum, wodurch der junge Mensch sich wieder schuldlos fühlt. (TB, 15.6.1907, 3, 283).

1921 beginnt Schnitzler an der Erzählung weiter zu arbeiten. Die Erstausgabe der „Traumnovelle“ erscheint 1926 im Fischer Verlag.[145] Ein Wiener Arzt und seine Frau gestehen im Laufe einer Nacht sexuelle Phantasien zu haben und andere Personen zu begehren. Die Ehe scheint der Offenheit nicht standzuhalten. Doch statt zu einem Bruch, kommt es am Morgen zu einer Versöhnung und der Erkenntnis, dass der Weg zueinander frei ist. Der bekannte österreichische Regisseur Georg Wilhelm Pabst,

---

Kammer: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. S. 206-214. Da Schnitzler mit der Verfilmung nichts mehr zu tun hat und auch sein Entwurf keinerlei Rolle spielt, soll der Hinweis auf die MGM als Filmgesellschaft, die Schnitzlers “Spiel im Morgengrauen” verfilmt, an dieser Stelle genügen.

[142] „(...) anläßlich des amerik. Schecks (Daybreak).“ (TB, 6.1.1930, 9, 304).

[143] Eine Kakadu Verfilmung scheitert beispielsweise an der Angst der Amerikaner, als Ablehnungsgrund wird eine kommunistische Gefahr genannt. „Vm. bei Fr. Hofr. Eisenmenger, aus Amerika zurück. (...) Ihre Bemühungen Kakadu Tonfilm vergeblich, wegen ‚communistischer Gefahr’.“ (TB, 20.5.1930, 9, 338).

[144] „Zu Dr. Mohrenwitz, die Options-Verträge unterschrieben.“ (TB, 17.11.1930, 9, 385).

[145] Urbach: Schnitzler-Kommentar. S. 132.

„die beherrschende Persönlichkeit unter den Regisseuren der Stabilisierungszeit",[146] tritt an Schnitzler mit der Frage zu einer Verfilmung heran:[147] „Gegen 6 Hr. Rappaport (junger 22j. kluger Mensch) für Hrn. Pabst, wegen Tonverfilmung Traumnovelle; ich solle selbst einen Entwurf verfassen." (TB, 9.12.1930, 9, 391). Zwei Tage später prüft Schnitzler die „Traumnovelle" unter der Perspektive einer Verfilmung: „Nm. Traumnov. zu lesen begonnen; - wegen Film." (TB, 11.12.1930, 9, 392). Er macht sich Notizen, „Traumnov. Notizen Film." (TB, 14.12.1930, 9, 393) und beginnt mit dem Diktieren. „Vm. dicitirt Traumnov. Film; - 6. Bild Zug." (TB, 15.12.1930, 9, 393). Am 17. Dezember besucht er eine Kinovorstellung - im Hinblick auf die Zusammenarbeit mit Pabst. „Mit C. P. Kino Westfront 1918 (wegen Pabst);- erschütternder unerträglicher Film." (TB, 17.12.1930, 9, 393).
An den folgenden Tagen arbeitet er an dem Filmmanuskript,[148] das er am 29. Dezember 1930 unvollendet abschließt. Der Entwurf umfasst 30 Seiten und ist in 54 Szenen gegliedert, die sich bis auf kleine Veränderungen an den Handlungsablauf der Novelle halten.[149] Eine Änderung, die Schnitzler vornimmt, betrifft den Anfang der Novelle. Fridolin und Albertine bringen ihre Tochter zu Bett und schicken sich an, die Redoute zu besuchen, ein Ereignis, das in der Novelle bereits vor dem Einsetzen der Handlung stattfindet und nur im gemeinsamen Gespräch rekapituliert wird. Beim Eintritt zur Redoute reflektiert Schnitzler erstmals die erweiterten Möglichkeiten, die der Tonfilm bietet: es spielt ein Orchester, als Vorschlag nennt er eine „Chopin Polonaise".[150] Albertine und Fridolin trennen sich gleich zu Beginn der Redoute und beide haben harmlose Begegnungen mit anderen Männern und Frauen, Albertine flirtet mit einem Attaché und Fridolin besucht zwei Damen in einer Loge. Die Erlebnisse entsprechen in etwa denen, die sie sich in der „Traumnovelle" gegenseitig

---

[146] Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 145. Mit „Stabilisierungszeit" bezeichnet Kracauer den Zeitraum 1924-1929. Ausführlich zu dem Regisseur Pabst: S. 176-190. Über die Ambiguitäten in den Filmen von G.W. Pabst bei Hermann Kappelhoff: Jenseits der Wahrnehmung – Das Denken der Bilder. Ein Topos der Weimarer Avantgarde und ein "psychoanalytischer Film" von G.W. Pabst. In: Segeberg (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. S. 299-318.
[147] Lotte Eisner beschreibt Georg Wilhelm Pabst, den „voller Widersprüche" steckenden Künstler, differenziert: „Die einen rühmen seine Intuition, seinen Scharfsinn, sein vollendetes Verständnis für psychologische Faktoren und für das Unbewusste, wodurch er sich der Kamera bedient, als handle es sich um Röntgenstrahlen. Manche Kritiker betrachten ihn als leidenschaftlichen Forscher aller Seelenregungen, der von seinen Entdeckungen hingerissen wird, andere dagegen ... sehen in ihm lediglich einen kalt berechnenden Beobachter." In: Filmpodium der Stadt Zürich (Hrsg.): Materialien zur Geschichte des deutschen Films von 1929-1940. S. 5.
[148] TB, 17.12.1930, 9, 393; TB, 20.12.1930, 9, 394; TB, 29.12.1930, 9, 396.
[149] Film-Skript, pag.: 1-30, Maschinenschrift. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 93. Das Manuskript weist auf S. 20 das Datum 29.12.1930 auf.
[150] Ebd. S. 3.

erzählen. Allerdings nehmen diese Abenteuer in dem Entwurf sehr viel mehr Platz ein als in der Vorlage. Der Entwurf macht das Geschehen auf der Redoute und nicht die offenbarten Erinnerungen an den Dänemarkurlaub zum Ausgangspunkt der Eifersucht und des gegenseitigen Misstrauens:

> Endlich liegen sie Beide ohne zu schlafen in ihren Betten. Die elektrischen Lampen auf den Nachttischchen sind abgestellt. In ihre Träume Nachklänge der Musik auf der Redoute und verschwimmende Traumbilder.[151]

Durch die nachklingende Musik versucht Schnitzler die Bewusstseinsvorgänge des Paars zu veranschaulichen; doch wie er sich die verschwimmenden Traumbilder filmtechnisch vorgestellt hat, lässt sich nicht klären. Bemerkenswert bleibt die Wortwahl, dass beide ohne zu schlafen in ihren Betten liegen und ihren „Wachträumen" nachsinnen – die Vermischung von Wachen und Schlafen, von Erleben und Träumen, die charakteristisch für die „Traumnovelle" ist, bleibt so erhalten. Durch die verschwimmenden Traumbilder bleibt im Filmmanuskript ebenso wie im Original die Frage, ob Fridolins Erlebnisse nun in der Realität oder in seiner Traumwelt stattfinden. Nach der Redoute folgt die Handlung des Entwurfs der Novelle und bricht mit dem Zusammentreffen Fridolins mit Nachtigall, dem Bekannten, der ihm von dem Maskenball erzählt, und der anschließenden Beschaffung der Maske ab: auch die Parole „Dänemark" für den Einlass zu dem geheimnisvollen Ball, übernimmt Schnitzler aus seiner Textvorlage.[152]

Das Fragment enthält ausgearbeitete Dialoge und szenische Anmerkungen. Wie Schnitzler die Hauptszene gestaltet hätte, lässt sich nicht rekonstruieren. An seinen Sohn Heinrich schreibt er am 20. Dezember 1930: "Ich bin jetzt in 'Verhandlung' wegen der *Traumnovelle* – ein Abgesandter des (Films =) *Papst* (sic), ein sympathischer sehr junger Herr Rappaport war bei mir; ich bin sehr für *Ton*, ohne Sprache; dafür wäre die Traumnovelle wie geschaffen."[153] Schnitzler arbeitet konzentriert an dem Skript, ohne dass sich die Verhandlungen in einem fortgeschrittenen Stadium befinden. Umso enttäuschter schreibt er im Januar an Heinrich, dass „es still geworden" sei um die „Traumnovelle".[154] Er arbeitet nicht weiter an dem Manuskript, Anfang März berichtet er seinem Sohn von der

---

[151] Ebd. S. 10.
[152] Ebd. S. 29.
[153] Brief an Heinrich Schnitzler, 20.12.1930. Briefe II. S. 733.
[154] Brief an Heinrich Schnitzler, 11.1.1931. Briefe II. S. 741.

schleppenden Entwicklung: „Ebenso ziehen sich die Besprechungen wegen der Traumnovelle. – Der Mangel an Praecision, an Verläßlichkeit, an Ehrlichkeit in diesen Dingen wird immer schlimmer.“[155] Pabst gibt das Projekt im März 1931 auf. Nach der Verfilmung der „Dreigroschenoper“,[156] die eine gerichtliche Auseinandersetzung mit Brecht und Weill nach sich zog, ist Pabst zu der Überzeugung gekommen, dass „in dem Brauche der Verfilmung für uns Filmleute ein schwerer Fehler steckt“, gerade bei der „Traumnovelle“ befürchtet er „schwere Verluste atmosphärischer Werte unvermeidbar“ und er möchte nicht noch einmal „als Vergewaltiger geistiger, dichterischer Arbeit erscheinen.“[157] 1929 verfilmte Pabst „Die Büchse der Pandorra“ nach Wedekinds „Lulu“. Der Film wird ein Flop, die Kritik hält es „grundsätzlich für verfehlt, daß Pabst einen Stummfilm nach einem literarischen Stück gedreht hatte, dessen Bedeutung hauptsächlich an den Feinheiten des Dialogs hing.“[158] Diese Kritik hat sicher Anteil an der Entscheidung, die „Traumnovelle“ nicht zu verfilmen. Schnitzler antwortet freundlich in einem Brief an Pabst vom 18. März 1931 und äußert sein Bedauern darüber, „dass aus der Sache nichts wird. Ihre Gründe verstehe ich sehr gut, etwaige Einwände wären in diesem Augenblick jedenfalls praktisch bedeutungslos und so verspare ich sie mir auf eine persönliche Begegnung, die ja hoffentlich in absehbarer Zeit erfolgen dürfte.“[159] Aus den Zeilen ist deutlicher Respekt gegenüber Pabst herauszuhören. Um eine Realisierung des Stoffes bemüht sich Schnitzler nach der Absage nicht weiter.
Die „Traumnovelle“ ist Schnitzlers erste Arbeit für den Tonfilm. Zugleich ist es die letzte Bearbeitung eines seiner eigenen Werke für das Kino. Die Doppelstruktur, die in der Forschung zur „Traumnovelle“ immer wieder hervorgehoben wird,[160] findet tatsächlich ihre ideale Realisierung im filmischen Mittel der Parallelmontage. Während Fridolin seinen Weg durch die Nacht beginnt, unterbrechen immer wieder Bilder seiner schlafenden Frau die Abenteuer. Dabei zeigt Schnitzler sie bei der

---

[155] Brief an Heinrich Schnitzler, 4.3.1931. Briefe II. S. 771.
[156] Vgl. dazu die Ausführungen in Kapitel 2.2.2, S. 30f. dieser Arbeit.
[157] Brief von G. W. Pabst. Filmmuseum – Deutsche Kinemathek Berlin, Sammlung G. W. Pabst. Zitiert nach: Ulrich von Bülow: „Sicherheit ist nirgends.“ Das Tagebuch von Arthur Schnitzler. Marbacher Magazin 93/2001 für die Ausstellungen im Palais Palffy Wien (Mai/Juni 2000) und im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar (Oktober/Dezember 2001). In Verbindung mit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und dem Magistrat der Stadt Wien. Marbach am Neckar: Dt. Schillergesellschaft, 2000. S. 150.
[158] Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 188.
[159] Brief an Georg Wilhelm Pabst, 18.3.1931. Mappe 423, Marbach.
[160] Vgl. Renate Wagner: Arthur Schnitzler. Eine Biographie. Wien: Molden, 1981. S. 361. Vgl. ebenso die Interpretation über Fridolin unter dem Aspekt seines Berufs Arzt von Perlmann: Arthur Schnitzler. S. 153-161.

ersten Aufnahme im Schlafzimmer. Parallel zu den sich entwickelnden Erlebnissen Fridolins werden ihre sich ebenfalls steigernden Traumszenen gezeigt.[161]

Exkurs: Stanley Kubricks „Eyes Wide Shut" 1999

Stanley Kubrick (1928-1999) wählt für seinen dreizehnten und letzten Film „Eyes Wide Shut" Schnitzlers „Traumnovelle" als Vorlage. Er verlegt die Handlung in das New York von heute: Die Eheleute Dr. William und Alice Harford, reich, erfolgreich und scheinbar glücklich verheiratet, gestehen sich nach einem Ball ihre erotischen Phantasien. Kubrick besetzt die Hauptrollen mit Tom Cruise und Nicole Kidman, lässt ein Spiel um Liebe, Eifersucht und Ehebruch beginnen, wobei Wirklichkeit und Traum, Phantasien und Wünsche sich zu mischen scheinen.[162] Die filmische Dramatisierung ist in formaler Hinsicht in Schnitzlers chronologischer und linearer Erzählweise vorgegeben. So hält sich Kubrick, der mit Frederic Raphael gemeinsam das Drehbuch schreibt, auch eng an die Vorlage Schnitzlers.[163] Die Handlung spielt, anders als im Text, kurz vor Weihnachten. Alice und Bill sind zur Weihnachtsfeier von Viktor Ziegler eingeladen, einem wohlhabenden Patienten Bills. Viktor ist eine von Kubrick erfundene Figur, die als ‚Interpret' die Handlung kommentiert. Kubrick hält sich auch in der Szene der Geheimgesellschaft an Schnitzlers Handlungsverlauf: bevor Bill sich mit einer Frau zurückziehen kann, wird er entdeckt und durch eine maskierte Fremde gerettet. Das Opfer, zu dem sie sich für die Schonung Bills bereit erklären muss, wird nicht benannt. Der Film nimmt erst bei den Nachforschungen Bills über die Fremde eine konkretere Ebene als bei Schnitzler ein. Bill erkennt die Unbekannte im Leichenschauhaus, weiß allerdings nicht, ob sie als Opfer für ihn gestorben ist. Der Zuschauer kann sich am Ende für die suggerierte Auflösung

---

[161] Film-Skript. S. 19; 24; 28. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 93.

[162] „Eyes Wide Shut" läuft weltweit mit großem Erfolg in den Kinos, was sicherlich auch auf die Erwartungshaltung des Publikums zurück zu führen ist. Kubrick betrieb während der Dreharbeiten eine unglaubliche Geheimhaltung, für den Trailer wurden nur Sexszenen verwendet und die absurdesten Gerüchte entstanden um das Schauspielerehepaar Tom Cruise und Nicole Kidman. Vgl. die Ausführungen bei Gertraud Steiner Daviau: Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. In: Ian Foster, Florian Krobb (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. S. 391-406. S. 399. Als Kubrick nur wenige Monate vor der im Juli 1999 stattfindenden Premiere unerwartet starb, konzentrierte sich weltweites Medieninteresse auf den Film.

[163] Wobei Schnitzlers Vorlage Züge des Märchenhaften aufweist. Michael Scheffel: Narrative Fiktion und die ‚Märchenhaftigkeit des Alltäglichen' - Arthur Schnitzler: „Traumnovelle". In: ders.: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Niemeyer, 1997. (= Studien zur deutschen Literatur. 145.). S. 175-196.

Viktors, dass Bill sich alles nur eingebildet hat, entscheiden. Den Schluss des Films gestaltet Kubrick nach Schnitzlers Text - auf die Entfremdung folgt die scheinbare Vertrautheit des Ehepaares Alice und William Harford.[164]

Das Zusammenspiel von Sexualität und Schrecken der „Traumnovelle“ bleibt in Kubricks Verfilmung bloße Behauptung. Der psychologische Abgrund wird immer wieder angedeutet, wird im Film aber letztlich nicht thematisiert oder plausibel. Alice sagt zu Bill: „Wenn überhaupt, denke ich, daß wir dankbar sein müßten. Und zwar dafür, daß es uns beiden gelungen ist, rauszukommen aus all unseren Abenteuern. Ob sie nun real waren oder nur geträumt.“[165] Ein Film, der von den Gefahren und Verlockungen des Erotischen handelt, kann den Umstand des Irrealen, des Geträumten oder auch Erhofften nicht mit Worten benennen, sondern muss – wie in der Vorlage von Schnitzler – ein Element der Unordnung enthalten. Dies ist nicht der Fall, wenn Kubrick in dem letzten Gespräch seinen Protagonisten die Worte in den Mund legt:

> Alice: (...) die Wirklichkeit einer verwirrenden Nacht, sogar die Wirklichkeit unseres gesamten Lebens, kann niemals die volle Wahrheit sein.
>
> Bill: Und ein Traum ist niemals nur ein Traum.
>
> Alice: Hm. Die Hauptsache ist, daß wir jetzt wach sind. Und es hoffentlich noch lange bleiben.[166]

Diese Auflösung banalisiert die inhaltliche Ebene von Schnitzlers Novelle. Sein Text hebt jede Form von Zeit- und Raumkontinuum auf, die stärksten Momente hat die Verfilmung immer dann, wenn Kubrick sich in den psychologisch entscheidenden Momenten präzise an Schnitzlers Vorgaben orientiert: Reminiszenzen und Erzählungen lässt Kubrick von den handelnden Personen vortragen, ohne den Versuch zu unternehmen, diese mit Bildern zu illustrieren. Trotzdem bleiben die verbalisierten Traumbilder blass.

---

[164] Stanley Kubrick, Frederic Raphael: Eyes Wide Shut. Das Drehbuch. Arthur Schnitzlers Traumnovelle. Frankfurt/M.: Fischer, 1999. Das Drehbuch von „Eyes Wide Shut“ ist aus dem Englischen von Frank Schaff übersetzt.

[165] Ebd. S. 184.

[166] Ebd.

5. „Die Strenge der Form“ - Schnitzlers Filmtheorie

> Der eigentliche Inhalt des Films wird naturgemäß immer irgendwie Kolportage sein, nur die Strenge der Form, die von jetzt an gewahrt werden soll, wird den künstlerischen Film von den anderen unterscheiden. Nur der Film wird meiner Ansicht künstlerisch bestehen können, der nur aus folgerichtigen und durch sich selbst verständlichen Bildern besteht.[1]

Schnitzler sieht sowohl das Medium der Literatur als auch das Medium Film in seiner jeweils spezifischen künstlerischen Entfaltung gefährdet und benachteiligt, wenn Sprache und Bild aufeinander treffen. Die sprachlichen Elemente werden durch die stärkere Wirkung des Bildes überlagert und ihrer eigentlichen ästhetischen Kraft beraubt. Die Wahrnehmung des Bildes beeinträchtigt den Zuschauer bei dem gleichzeitig geforderten Erkennen des literarischen Bildes, das in Form der Zwischentitel Gestalt annehmen soll. Filmbilder lassen sich nicht in literarische Zwischentexte übersetzen oder umgekehrt. Film und Text verlieren ihren künstlerischen Anspruch und nur logische und aus sich selbst verständliche Bilder können Oberflächlichkeiten vermeiden. Dabei bezieht Schnitzler keine Position, die gegen das Medium Film sprechen würde. Er erkennt vielmehr, dass es nicht dem Medium Film entspricht, sprachliche Elemente zur Erläuterung der komplexen Sachverhalte in den Vordergrund zu drängen und dabei die visuelle Gestaltung zu vernachlässigen. Titel und Briefe sind dementsprechend im „Liebelei“ Film nicht nur „möglichst ganz“ wegzulassen, „verbindender Text, Briefe oder Titel einzelner Bilder dürfen unter keinen Umständen auf dem Film erscheinen. Meine Bearbeitung ist so wie sie ist absolut verständlich durch das Bild allein.“[2]
Das visuelle Element muss uneingeschränkt entfaltet werden und ein literarisches Werk, kann nicht in der bestehenden literarischen Form filmisch bearbeitet oder übersetzt werden. Eine Verfilmung bedeutet die Übertragung des Werkes aus der Sphäre des Erzählmediums „Wort“ in die Sphäre des Erzählmediums „Bild“, wobei es selbstverständlich ist, dass ein Text Bilder und Metaphern enthält, wie der Film Worte verwendet.

---

[1] Brief an Karl-Ludwig Schröder, 5.2.1913. Briefe II. S. 10. In ganzer Länge zitiert in Kapitel 3.1, S. 44 dieser Arbeit.
[2] Ebd.

> Ausser dem Titel und dem Personenverzeichnis, (...) darf in diesem Film kein geschriebenes, resp. gedrucktes Wort erscheinen, da meiner festen Ueberzeugung nach nur die auf solche Weise gewahrte relative Reinheit der Form neuere Versuche auf dem Gebiete des Kinostückes auf ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau emporzuheben vermag. Der hier vorliegende Film ist (...) ohne jede Mithilfe des Wortes, (...) vollkommen verständlich.[3]

Schnitzler bezieht diese Aussage auch auf die eigenen Texte, wenn er zu dem Schluss kommt, dass ein Text für eine Verfilmung elementar umgearbeitet werden muss. Sobald der Text wichtiger wird als das – zum Teil nur noch illustrativ hinzugefügt – Bild, entsteht ein Ungleichgewicht zwischen sprachlicher und kinematographischer Gestaltung. Die Konsequenz für Schnitzler ist, dass das eigentliche, spezifische Ausdrucksmittel des Films zugunsten einer sprachlichen und literarischen Gewichtung vernachlässigt wird.[4] Er erkennt als einer der wenigen Schriftsteller seiner Zeit, dass es eine eigene Kunst darstellt, für den Film zu schreiben. Der Autor muss sich auf eingängig typisierte Personen- und Handlungsmuster einlassen, die sich in bewegte Bildfolgen umsetzen lassen, das bedeutet vor allem, dass sie sich in veräußerlichte Bildfolgen umsetzen lassen müssen. Obwohl Schnitzler die Möglichkeiten des Films erkannt hat, gesteht er diesem als „Kunstform" doch höchstens zu, ein in literarischer Nähe gelegenes Niveau erreichen zu können.

Einerseits kann man in Schnitzlers Bemühungen um die Reinheit der Form eine Verteidigung der Literatur vor der Okkupation durch den Film sehen, andererseits stellt gerade die Stummheit der Bilder für Schnitzler die Faszination des Films dar.

---

[3] „Liebelei" (Film). Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44. In ganzer Länge zitiert in Kapitel 3.1, S. 45f. dieser Arbeit.

[4] Mit „Filmgerechte(n) Bearbeitungen" beschäftigt sich Siegfried Kracauer in seiner „Theorie des Films." Kracauer hält die Romane für verfilmbar, die seiner Vorstellung von filmisch entsprechen. Die Verfilmbarkeit eines literarischen Werkes und das Urteil über diese Verfilmung sind eine abhängige Größe dessen, was er als das „Spezifische des Films" definiert. Er zeigt dies anhand der Verfilmung von Zolas „L'Assomoir", welche trotz der Abweichungen von der Vorlage den Roman wiedergibt und gleichzeitig – seiner Ansicht nach - als ein guter Film bezeichnet werden kann. Kracauer begründet das in dem Umstand, dass „der Film dem Medium Rechnung trägt und sich gleichzeitig treu an den Roman hält, muß dessen unverwüstlicher filmischer Substanz zugeschrieben werden. Die wesentlichen Züge der Handlung sowohl wie die Beschreibungen zeitgenössischer Milieus lassen sich leicht in die breite bildliche Kontinuität einweben; und vor allem erweisen sich die Szenen, die Gewalttätigkeit und tierisches Grauen schildern, als echtes Filmmaterial." Siegfried Kracauer: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. S. 318. Zolas Roman ist eine „Gottesgabe für Drehbuchautoren. Er ist so reich an fotografierbaren Dingen, Ereignissen und Beziehungen", dass die Verfilmung es sich leisten kann, „tiefer als Zola in die psychologische Dimension einzudringen, ohne darum das von ihm erstellte materielle Kontinuum zu verlassen." S. 318.

Eine Geschichte ohne ein einziges Wort erzählen zu können, fordert zweifelsohne eine vollkommen neue narrative Form. Schnitzler befürchtet, dass die „Verunreinigung“ des Films durch das Wort die Entwicklung der eigenen narrativen Technik behindert und untersagt dementsprechend die Verwendung von Zwischentiteln. Die im Dialog thematisierten Ereignisse müssen zu selbständigen filmischen Szenen umgearbeitet werden. Eine Grundeinsicht, die von den Autorenfilmen dieser Zeit missachtet wird, indem sie den Bühnendialog nicht visualisieren, sondern auf überlange Zwischentexte verlagern. Schnitzler hingegen versucht durch den Einsatz von Kameraeinstellungen Szenen hervorzuheben und konzentriert sich auf die Skizzierung von Bildern. Die „durch sich selbst verständlichen Bilder“ finden sich auch, wenn und indem er die Nebentexte seiner Dramen stark optisch prägt: er bringt Gestik und Mimik gezielt zum Ausdruck und ist sich über deren Wirkung bewusst, wie beispielsweise mit dem „Bild 3“ des Entwurf zu der „Hirtenflöte“: „Schlafgemach. Dionysia schlafend. Erasmus tritt ein. Sein Blick. Ihr Erwachen. (...) Dionysia zum Fenster, will hinab. Erasmus hält sie zurück. Kuss.“[5] Oder mit dem Aufleuchten der Augen von Adele beim Anblick von Fritz in Schnitzlers Manuskript zum „Liebelei“ Film. Auch innere Vorgänge, die im Skript durch abwechselnde Naheinstellungen und Totalen verdeutlicht werden, beispielsweise der „eifersüchtige Blick Daisys auf die Bühne (...) Herbots Blick fällt auf sie.“[6] oder Erinnerungen in Form von eingeschobenen Bildern, Traumsequenzen und Visionen der Darsteller. Dialoge werden in der Filmfassung visualisiert[7] und Gespräche aus der Vorlage, wie beispielsweise die Beschreibung der Ausgangssituation im „Medardus“, werden im Film in Bildern verarbeitet. Bis zu seinen letzten Drehbucharbeiten bleibt Schnitzler bei der kategorischen Ablehnung der Zwischentitel.[8] Er erfasst intuitiv eines der zentralen ästhetischen Merkmale des neuen Mediums: die Dominanz des Visuellen. Damit setzt er sich den Diskussionen und der Kritik der Filmfirmen aus, denn die Zwischentitel werden von den

---

[5] Skizze eines Entwurfes zu einem Film nach der Novelle „Die Hirtenflöte“. S. 1. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 91.

[6] „Die grosse Szene“ (Film). S. 34, 36. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 59.

[7] Beispielsweise in der Szene, in der sich Adele von ihrem misstrauisch gewordenen Ehemann beschattet fühlt und Fritz auf die Strasse schickt, um nachzusehen, ob sie beobachtet werden: „Liebelei“ (Film). S. 17f. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 44.

[8] Noch in der Vorbemerkung zu seinem letzten Stummfilmentwurf „Spiel im Morgengrauen“ betont er, dass er von Titeln zum großen Teil abgesehen habe. “Vorbemerkung zu der Skizze eines Regiebuchs”, (Filmskript). Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94. Einzig die Verfilmung von „Medardus“ stellt eine Ausnahme dar, vgl. die Ausführungen in dem Kapitel 4.3.5, S. 130-138 und in Kapitel 3.2, S. 52-70 dieser Arbeit.

Regisseuren und Produzenten als kostengünstiger Ersatz für kinotechnische Ausführungen von Szenen und Handlungskomplexen genutzt, was zur Konsequenz hat, dass um 1908 Zwischentitel im Durchschnitt 70% des Gesamtfilms ausmachen.[9] Schnitzlers Ablehnung von Textpassagen zeigt auch seine Geringschätzung des Kinos als eine künstlerische Ausdrucksform: nur durch strikte Konzentration auf seine visuelle Qualitäten kann das Kino einen – begrenzten – Kunstwert entwickeln.[10] Kurt Pinthus führt 1913 den „Niedergang“ und die Defizite des Kinos darauf zurück, dass es sein eigentliches Wesen missachtet. Das Kino möchte seiner Ansicht nach Theater werden, ohne zu erkennen, dass es nichts mit dem Theater gemeinsam hat:

> Je besser eine Theaterscene ist, um so unkinogemässer ist sie, je kinogemässer eine Scene, um so unmöglicher wird sie auf dem Theater sein. Jede gute Theaterscene: gespitzter Dialog, Enthüllung, Vordeutung, Verwicklung wirken im Kino dargestellt matt, weil eben das Wort fehlt. Ein wirksamer Aktschluss, beispielsweise die Enthüllung einer furchtbaren Tatsache, Mitspieler und Zuhörer erschütternd, wird auf dem Film nur ein lautloses Geklapper der Unterkiefer und einige entsetzte Gesten erzeugen, und selbst das erklärende Täfelchen wird wirkungslos bleiben.[11]

Nur einmal verfasst Schnitzlers selbst Zwischentitel, und zwar für die „Medardus“-Verfilmung. Er vermerkt Bilder, die in der vorgegebenen Reihenfolge ohne einen erklärenden Text unverständlich bleiben müssen und schlägt dementsprechend – vielleicht auch zur Vermeidung vollkommen unverständlicher Szenen – Zwischentitel

---

[9] Viele Regisseure erkennen den Zwischentitel als legitimen Teil des Films an, als dessen natürliches, filmisch verstandenes Element. Zu der Stellung der Zwischentitel im Filmgeschehen und der Sprache der Zwischentitel, die genauso untersucht werden kann wie die Sprache von literarischen Texten siehe: Herbert Birett: Alte Filme: Filmalter und Filmstil. Statistische Analyse von Stummfilmen. In: Elfriede Ledig (Hrsg.): Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1988. S. 69-88.

[10] Nur angedeutet werden kann an dieser Stelle die Tradition und ihre Hintergründe, die der Dichtung im System der einzelnen Künste die krönende Stellung zuweist. Eines der zentralen Probleme dabei ist die Frage, ob sich der Film überhaupt zu einer Kunst entwickeln könne. Abgesehen von dem Gesichtspunkt seiner auf Popularität orientierten Entwicklung stellt sich diese Frage im Blick auf seine Technik als reproduzierendes Medium. Weiterführend soll hingewiesen werden auf: Monika Reif: Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur. Tübingen: Narr, 1984.

[11] Kurt Pinthus: Das Kinostück. Ernste Einleitung. Manuskript 1913. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 93. Für Horst Meixner ergibt sich daraus der „bemerkenswerte Tatbestand, daß Literaten den Film gegen eine falsche Literarisierung des Films abzuschirmen versuchen. Horst Meixner: Filmische Literatur und literarisierter Film. In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977. S. 32-43. S. 36. Festgehalten werden soll an dieser Stelle erneut die formale und inhaltliche Nähe des Stummfilms zum Theater, allerdings nicht ohne auf die Kritik zeitgenössischer Literaten hinzuweisen, die das eigentliche Wesen des Films gegen seine äußerliche Anlehnung an das Theater und im Hinblick auf sein urtümliches Wesen freizulegen versuchen und damit die Ansicht Schnitzlers vertreten.

vor. Medienästhetisch erscheint das nicht konsequent, aber unterstreicht, dass er das Kino eher als Mittel zum Zweck denn als künstlerische Ausdrucksform ansieht. Eine künstlerische Ausdrucksform sieht Schnitzler hingegen in der improvisierten Musikbegleitung. Er demonstriert damit, wie sehr er sich auch bis ins Detail mit den Elementen des neuen Mediums auseinander setzt:

> Wahrhaft greulich finde ich ja auch die Musikbegleitung, die das Orchester entweder in unsinniger oder lächerlicher Weise zu den einzelnen Szenen verabreicht. Aber dagegeben scheint man ja vorläufig noch absolut wehrlos zu sein. Meiner Ansicht nach wäre es eigentlich notwendig, die Musikbegleitung für jede Kinosache, wenn schon nicht direkt zu komponieren, so doch in einer die einzelnen Kinotheater bindenden Weise festzustellen.[12]

Für ihn ist die Erfahrung der von Kino zu Kino variierender Klavier- oder Orgeluntermalung aus Schlagern und klassischen Stücken einfach „greulich." Die musikalische Begleitung der stummen Bilder wird von Anfang an als notwenig angesehen. Die Bilder auf der Leinwand werden durch einen Klavierspieler begleitet, der fast ohne Unterbrechung von nachmittags bis tief in die Nacht für wenig Gage arbeitet.[13] Seit 1913 ist in Deutschland der Trend zu spezifischen Kompositionen und musikalischen Arrangements zu erkennen. In den Lichtspielpalästen unterlegen große Kino-Orchester das filmische Geschehen mit einer eigenen komponierten Filmmusik. Man stützt sich dabei auf konventionelle Melodien oder auf Motive, die für eine Verwendung im Kino komponiert werden, fertige Versatzstücke, die vom jeweiligen Kino-Kapellmeister ausgewählt und der Stimmungslage der filmischen Sequenz entsprechend angepasst wird.[14] Das zufällige Verfahren ist für Schnitzler ungenügend. Er fordert entschieden, die musikalische Begleitung für jeden Film direkt zu komponieren und wenn das nicht möglich ist, so zumindest in einer die einzelnen Kinotheater bindenden Weise festzulegen. „Erst wenn auch diese

---

[12] Brief an Karl Ludwig Schröder, 20.3.1913. Briefe II. S. 13. In ganzer Länge zitiert in Kapitel 3.1, S. 45 dieser Arbeit.

[13] Über Kinomusik in: Hätte ich das Kino. S. 47-54. Berichtet wird von einem Streit über die Kündigung eines Klavierspielers. Der Beklagte, ein Kinobesitzer, berichtet: „Es sei auf der Leinwand ein ergreifendes Drama abgerollt worden, und als im vierten Akt ein Wohnhaus in Flammen aufging und Greise und Kinder vor dem gierigen Flammenmeer flüchteten, da habe der Kläger das Lied: ‚Fritz bleib hier, du weißt ja nicht wies Wetter wird!' gespielt." Hätte ich das Kino. S. 47.

[14] Vgl. die Ausführungen über die „Film-Illustrations-Musik der Stummfilmzeit und ihre Grundlagen" in Ulrich Rügner: Die Filmmusik der Weimarer Republik im Kontext der Künste. In: Segeberg (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. S. 159-176. S. 159. Und Schweinitz: Suche nach dem Kinostil. In: ders. (Hrsg.): Prolog vor dem Film. S. 293-299.

Forderung erfüllt ist, werden die Kinostücke möglicherweise in die Nähe von Kunstangelegenheiten zu rücken imstande sein."[15]
Zwischen Schnitzlers hohen ästhetischen Forderungen und seiner gleichzeitigen künstlerischen Herabsetzung des Films, entsteht eine Diskrepanz, die er nur durch Kompromisse zu lösen vermag. Er muss, nicht zuletzt aufgrund des finanziellen Anreizes, diesen Widerspruch akzeptieren, um das Massenmedium für sich zu nutzen. Bis in seine letzten Lebensjahre beschäftigt er sich mit den Anforderungen der Filmentwürfe und den Bedürfnissen der Filmbranche. „Eine sonderbare Welt. Phantastik, Energie, Hochstapelei, Fleiß, Verschmiertheit, Zeitvertrödelung, Parvenuetum; ... und dabei immer wieder Elemente von Kunst und Industrialismus, die Respekt einflößen..." (TB, 31.5.1922, 7, 313). Diese Mischung aus Faszination und Abstoßung bestimmt sein Verhältnis zum Film ebenso stark wie die Unwirklichkeit der Kinowelt, seine Abwehr und die Anziehungskraft. Dabei geht er notwendig und bewusst Kompromisse ein, nimmt Rückschläge hin und stellt sich seinen eigenen Zweifeln:

> Notiz gestern in der „Stunde" – über Wiener in Hollywood; Verhandlungen mit mir hätten sich zerschlagen, weil ich zu „dichterisch" sei (dies wird natürlich auch meine Chancen bei deutschen Film Ges. herabsetzen (...) (TB, 23.1.1927, 9, 14).[16]

5.1 Filmische Erzählstrategien: Schnitzlers ästhetische Forderungen an den Film

1903 besteht 96% der gesamten Filmproduktion aus Kurzfilmen. Ein filmisches Erzählen bei Filmen, die zum großen Teil aus nur einer Einstellung bestehen, ist

---

[15] Brief an Karl Ludwig Schröder, 20.3.1913. Briefe II. S. 13. In ganzer Länge zitiert in Kapitel 3.1, S. 45 dieser Arbeit. Dies wird wenig später bei ambitionierten Produktionen auch in der Praxis so gemacht. Originalpartituren werden für Filme in Auftrag gegeben und mit den Filmkopien verliehen. Vgl. dazu den Aufsatz von Ernst Bloch: Die Melodie im Kino oder immanente und transzendentale Musik. In: Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film. S. 326-334.
[16] Dieses Spannungsverhältnis erklärt beispielsweise auch besser, warum sich Schnitzler bei der Verfilmung zu „Freiwild" 1928 erneut auf die „Hegewald" Filmproduktion (die „Schäbige und dumme Händlerbande", TB, 3.5.1927, 9, 43) einlässt, obwohl diese die seiner Ansicht nach komplett misslungene „Liebelei"-Verfilmung 1927 zu verantworten hat und sich „die ganze Psychopathologie der Filmdramaturgen und Regisseure (...) an diesem Einzelfall" nachweisen lässt, mit der Bearbeitung und den Veränderungen am Skript, die „filmisch ungeschickt und total überflüssig" sind. Brief an Heinrich Schnitzler, 24.9.1927. Briefe II. S. 497f.

äußerst begrenzt. Um von filmischem Erzählen sprechen zu können, musste erst die Entwicklung vom ein- zum mehrgliedrigen Film stattfinden.[17] Von einer filmischen Schreibweise kann somit dann gesprochen werden, wenn ein filmisches Wahrnehmen in die literarische Schreibweise integriert wird, filmisches Erzählen bedeutet ein dem Einsatz filmischer Mittel analoges Erzählen. Dabei ist der entscheidende Punkt bei dem Versuch, filmische Erzählweisen zu entwickeln, die Verständlichkeit der dargestellten Handlung für das Publikum.[18]
Akzeptiert man, dass es sich bei filmischem Schreiben um die Antizipation filmischer Organisationsformen des Erzählens handelt, beispielsweise die Montage, gibt es filmisches Erzählen in der Literatur bereits vor den ersten Filmvorführungen: D.W. Griffith und Sergej Eisenstein vergleichen ihre Techniken der Montage mit Erzählstrategien von Charles Dickens,[19] umgekehrt gelten John Dos Passos „U.S.A. – Trilogie", James Joyces „Ulysses"[20] oder auch die Werke von Henry James und Joseph Conrad[21] als Beispiele für filmisches Erzählen. Als ein weiterer Vertreter einer filmischen Schreibweise gilt der 1929 von Alfred Döblin veröffentlichte Roman „Berlin Alexanderplatz".[22] Was „filmisches Schreiben" meint, verdeutlicht ein Beispiel

---

[17] Vgl. die Ausführungen bei Joachim Paech: Literatur und Film. Paech geht ausführlich auf den Übergang zum mehrgliedrigen Film ein und unterscheidet dabei die „Simultaneität von Aktionen in derselben Einstellung" und die „additive Reihung autonomer, inhaltlich aufeinander bezogener Einstellungen." S. 8.

[18] Der Ausdruck „filmisch" wird in dieser Arbeit mit dem Ausdruck „kinematographisch" gleichgesetzt, obwohl es in der Fachliteratur eine Unterscheidung für ein Verständnis der Strukturen des Films gibt. Als filmisch gelten alle Elemente, „die den Diskurs des Films bilden können, beziehungsweise in einem konkreten Falle tatsächlich bilden. (...) in der Regel zählen Sprache, Geräusch und Musik dazu. Die spezifische Ebene des Ausdrucks hingegen wird beherrscht vom Bild. Das Bild ist das gattungsbestimmende Element des Films, es ist *kinematographisch*. Während der Film auf seine *nicht-kinematographischen* Elemente (Sprache, Geräusche, Musik) durchaus verzichten könnte und trotzdem noch Film bliebe, wäre er ohne sein *kinematographisches* Element (Bild) kein Film mehr." Matthias Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996. S. 78. Für das Thema der Arbeit ist diese Unterscheidung nicht relevant; es soll der Vollständigkeit halber jedoch darauf hingewiesen werden. Zur Unterscheidung von „filmisch" und „kinematographisch", zum Problem der Filmsemiotik und Linguistik und schließlich zum „Problem des kinematographischen Codes" und der kleinsten Einheit im Film siehe Irmela Schneider: Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer, 1981. S. 93-118.

[19] Sergei Mikhailovich Eisenstein: Dickens, Griffith, and the Film today. In: Jay Leyda (Hrsg.): Film Forum: Essays in Film Theory. New York: Harcourt, Brace, 1949. S. 195-255.

[20] Heinz B. Heller: Zwischen den Weltkriegen. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft Bd. 20. Wiesbaden: Akademische Verlagsbuchhandlung Athenaion, 1983. S. 187.

[21] Brian McFarlane: Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon, 1996. S. 6. „Conrad with his insistence on making the reader ‚see' and James with his technique of ‚restricted consciousness', both playing down obvious authorial mediation in favour of limiting the point of view from which actions and objects are observed, (...)."

[22] Es soll an dieser Stelle ausdrücklich daraufhin gewiesen werden, dass es in der Fachliteratur keine konforme Meinung über eine angebliche filmische Schreibweise der Literatur vor dem Film gibt! Auf Döblin bezogen, sind für Jürgen Kasten gerade „die raschen Schnittwechsel, die ichdissoziativen

aus der Literatur: die Szene, in der sich Flauberts „Emma Bovary“ und ihr Liebhaber zum ersten Mal in einer Kutsche treffen. Flaubert lässt sie in die Kutsche einsteigen, der Kutscher wird angewiesen, ziellos in der Stadt umherzufahren. Dem Leser des Romans wird nicht berichtet, was in der Kutsche hinter den dicht verschlossenen Vorhängen vor sich geht. Flaubert füllt die Kutschenfahrt zeitlich mit einer Flut von Details über die städtische Umgebung. Das Wesentliche ist unsichtbar, für den Leser allerdings genau vorstellbar und der Eindruck des filmischen Schreibens wird durch die rasch aufeinander folgenden Blickpunkte verdichtet.[23]

Ein weiteres Beispiel für filmisches Schreiben ist Arthur Schnitzlers „Reigen“. Die Struktur des „Reigen“ bietet ein Nacheinander von Einaktern ohne eine offensichtlich verbindende Handlung, eine Szenenreihe, die ebenso isoliert betrachtet werden könnte – einzig verbindendes Element ist die angedeutete sexuelle Vereinigung eines Paares.[24] Für eine Verfilmung erkennt Schnitzler die benötigte Verbindung in der Gestaltung, die „hauptsächlichste Frage wird meiner Ansicht nach sein, ob der Charakter der Szenenreihe aufrecht zu erhalten sein wird, oder ob man versuchen sollte, eine zwischen allen zehn Personen spielende Handlung zu erfinden.“[25] Demgegenüber stellt das bereits genannte Filmskript zu „Das fremde Mädchen“ von Hofmannsthal (1913) geradezu ein Beispiel für eine ‚nicht-filmische' Schreibweise dar. Hofmannsthal versucht durch das Wort „Da“ die Abfolge der Einstellungen

---

Wahrnehmungen, eingeschobenen Fremddiskurse oder die Assoziationsmontagen (...) bis auf einige Hintergrundillustrationen von einer pulsierenden Großstadt“ in einem Film nicht zu realisieren. Jürgen Kasten: Literatur im Zeitalter des Kinos I. In: Segeberg (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. S. 241-274. S. 251f. Die dynamisierte Bilderwelt der Großstadt entzieht sich eines erzählenden Beschreibens und ist mit traditionellen literarischen Techniken nicht abbildbar. Die Grenzen der Verfilmung des Romans von Döblin zeigt Matthias Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film. S. 245-283. „(...) die literarische Dynamisierung der Erzählsituationen und das Phänomen der filmischen Schreibweise werden dabei thematisiert und mit den gestalterischen Möglichkeiten des narrativen Spielfilms verglichen.“ S. 11.

[23] Das Beispiel wird, neben einer Vielzahl weiterer, von Joachim Paech herangezogen, in seinem Aufsatz: ‚Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus. In: Harro Segeberg (Hrsg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München: Fink, 1996. S. 237-260. S. 246-248.

[24] Horst Fritz sieht in der Vorliebe Schnitzlers für den Einakter dessen Verarbeitung gattungsspezifischer Voraussetzungen und Mittel für den Film. Der Einakter ist die Option für eine Dramenform, „in der auf die durchgängige Handlung des herkömmlichen Dramas verzichtet wird zugunsten einer Reihung von Momentaufnahmen.“ Horst Fritz: Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Dieter Kafitz (Hrsg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen: Francke, 1991. S. 53-68. S. 58. Fritz zeigt Schnitzlers filmische Darstellung an den „Anatol“-Folgen, einem „Ensemble von Versatzstücken ohne organischen Zusammenhang“, die eine filmische Ästhetik vor dem Film darstellen: „(...) die Abfolge isolierter Realitätspartikel, isolierter Einzeldarstellungen, die nur noch durch das formale Prinzip des Nacheinander sich als Teile eines freilich nicht mehr organischen Ganzen zu erkennen geben.“ S. 58. Vgl. die Ausführungen in Kapitel 5.4, S. 166-170 dieser Arbeit.

[25] Brief an die Phöbus-Film, 11.7.1927. Marbach. Ebenfalls abgedruckt in Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 29.

sprachlich zu verbinden. „Da ist ein häßlicher, böser Winkel einer großen Stadt (...)“, „Da kommt von der Seite durch irgendeinen Durchgang die Alte, (...)“, „Da klopft die Alte an eine Haustür und da zeigt sich ihnen Licht (...), „Da geht die Tür wieder auf, (...)“, „Da sieht das Mädchen den Fremden (...)“.[26] Karl Kraus kommentiert den Abdruck des Stückes kritisch und legt die Unbeholfenheit des Versuchs offen, wenn er zu dem Film-Skript bemerkt: „Da legst di nieder. (...) Da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein. (...) Da war's um ihn geschehen. Da wendet sich der Gast mit Grausen.“[27] Hofmannsthal versucht dem Medium Film gerecht zu werden, was mit Sprache und mit einer Konjunktion durch „da“ nicht zu bewältigen ist, oder wie Karl Kraus bemerkt, „(...) daß kein Kolportagedreck so gemein sein kann, daß es nicht möglich wäre, ihn durch ein bißchen Daderadada literaturfähig zu machen.“[28]
Eine filmische Schreibweise entwickelt Schnitzler in seinen Entwürfen, wenn er Veränderungen der Vorlage im Hinblick auf die Verfilmung vornimmt: „Ich sende Ihnen hier eine wichtige Aenderung zum Liebelei-Film, den Schluss betreffend, da der Ihnen vorliegende mir für eine kinematographische Wiedergabe nicht dankbar scheint.“[29] Das Ende der Bühnenfassung mit dem der Phantasie des Zuschauers überlassenen, vermutlichen Selbstmord Christines wäre seiner Ansicht nach nicht filmgerecht. Der Schluss des Films ist für Schnitzler schließlich „mit richtigerem Blick für Kinobedürfnisse“[30] gestaltet, auch wenn sie letztendlich nur der Sensationslust wegen „stirbt, um Gelegenheit zu einem möglichst rührseligen Schluß'tableau' zu geben.“[31] Sein filmisches Verständnis zeigen die zahlreichen Eingriffe und Streichungen, die Schnitzler in den Filmentwürfen der Firmen vornimmt. Er merkt beispielsweise in dem „Medardus“-Skript zahlreiche Szenen an, die den Handlungsablauf für den Kinozuschauer erschweren oder nicht verständlich machen. Er streicht überflüssige Szenen und Titel, damit die Handlung stringent und kurzweilig ist oder er fügt Szenen und Titel hinzu, um den Film nachvollziehbarer zu gestalten. Teilweise ändert er „den Text (...) fast Wort für Wort.“[32] Seine Änderungsvorschläge der Filmentwürfe beziehen sich dabei häufig auf die

---

[26] Hätte ich das Kino. S. 144.
[27] Ebd. S. 146.
[28] Ebd.
[29] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, 1.2.1913. Mappe 549, Marbach.
[30] Brief an Karl Ludwig Schröder, 23.12.1913. Mappe 549, Marbach.
[31] Wolfgang Ritscher: Schnitzlers Dramatik und der Kino. In: Kaes (Hrsg.): Kino-Debatte. S. 111.
[32] Brief an Heinrich Schnitzler, 18.7.1923. Briefe II. S. 318.

psychologische Motivierung, die in den Drehbüchern der Filmfirmen nicht stringent genug oder auch nur nachvollziehbar gestaltet ist:

> Es schien mir vor allem, dass in Ihrer Filmbearbeitung die Figur der Christine gegenüber der neu eingeführten Doris, der Frau des Herrn, zu sehr zurücktritt, und dass es insbesondere notwendig sein wird, das Publikum über die Natur des zwischen Fritz und Christine bestehenden Verhältnisses nicht im Unklaren zu lassen. Wenn das nicht geschähe, bliebe das tragische Ende geradezu unverständlich.[33]

Das letzte Viertel der „Else"-Verfilmung empfindet Schnitzler als „dumm und schlecht. Ich begreife jetzt warum man mir das ‚Buch' nicht schickte."[34] Schnitzler sieht in den eigenen Skripten auch filmische Möglichkeiten, die sich für die Schauspieler bieten, wie beispielsweise die Rolle von Fräulein Else für Elisabeth Bergner; gleichzeitig besteht er auf der Beibehaltung einzelner Charaktere aus der Vorlage, die – verändert von den Dramaturgen für die Verfilmung – unlogisch und nicht nachvollziehbar erscheinen, wie den Vater von Christine, der auch in der Verfilmung „verstehend und gütig" hinnimmt, „was geschehen ist, aber (...) keinen aktiven Anteil an der Entwicklung"[35] trägt. In den Filmskizzen zeigt sich das ausgeprägte Gefühl Schnitzlers, die Erwartungen des Publikums mit einer konventionellen Erzählhaltung zu bestätigen; Themen wie Leben und Tod, Aktion, Gefahr, Sensation, Schein und Wirklichkeit eignen sich ideal für das Kino.[36]

---

[33] Brief an Jaques Fleck, 20.12.1926. Mappe 327, Marbach. Zum Teil abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 201.

[34] Brief an Clara Pollaczek, 15.3.1929. Briefe II. S. 597. „Der Einfall, gegen den ich mich bei unserem ersten Gespräch (Czinner, Mayer) gewendet hatte: dass Else ‚Veronal' nimmt, ehe sie unbekleidet unter dem Mantel in die Halle geht – blieb bestehen; - Czinner war zu überheblich und talentlos, um davon abzugehen."

[35] Brief an Jaques Fleck, 20.12.1926. Mappe 327, Marbach. Zum Teil abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 201. Oder das Schicksal von Elses Vater, das in der Verfilmung zu sehr in den Vordergrund rückt.

[36] Wobei er aufgrund seiner zahlreichen Kinobesuche auf eine ausgeprägte Kenntnis der Filmlandschaft und der Publikumserwartung zurückgreifen kann: „In einer ganzen Reihe neuer amerikanischer Films habe ich gesehen, dass das Publikum auch geneigt ist, logische, vernünftige und ernsthaft endende Handlungen im Film zu ertragen." Nachlass Schnitzler. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 200.

5.1.1 Schnitzlers Filmtechnik

Die Handlung eines Films wird im Film nicht von dem Drehbuchautor, dem Regisseur oder den Darstellern erzählt, sondern von einer fiktiven Figur oder Instanz. Diese Figur sieht die Bilder, oder besser die Ereignisse, die zu Bildern werden, und nimmt diese von ihrem fiktiven Standpunkt aus wahr: sie ist der fiktive Erzähler der Handlung und kann beliebige Gestalt annehmen und eine beliebige Erzählperspektive einnehmen. Der Schöpfer des Films, also beispielsweise der Drehbuchautor, Regisseur oder Produzent, ist angehalten, seinen Film so zu gestalten, dass sein Ziel die „Transformation der Tiefenstruktur in die Oberflächenstruktur“[37] ist. Schnitzler verfolgt die Entwicklung der filmischen Technik, er setzt sich mit den unterschiedlichen Einstellungsgrößen und der Montagetechnik auseinander. Er reflektiert, dass sich eine Szene für Theaterzuschauer in räumlicher Totalität abspielt – und formuliert Konsequenzen für die Konstruktion des Films. Der Zuschauer im Theater sieht die Szene stets aus einer bestimmten, unveränderlichen Distanz: der Standpunkt des Betrachters ändert sich nicht und dementsprechend ändert sich auch die Einstellung nicht. Diese Beschränkung hebt der Film auf. Wechselnde Distanzen, wechselnde Perspektiven und Einstellungen sind möglich; die räumliche Totalität der Bühne wird durch Mittel wie Ober- und Untersicht, Totale, Halbtotale, Schnitte und Montagen aufgehoben.[38] Als Beispiel für Schnitzlers Bearbeitung kann wieder eine Szene aus dem „Liebelei“-Entwurf herangezogen werden. Der Kinozuschauer wirft einen Blick auf die Straße vor dem Haus von Fritz und sieht dort – den für die anderen verborgenen – Emil. Schnitzler hebt das einheitliche Raum- und Zeitgefüge des Theaterstücks auf und verwendet das Prinzip

---

[37] Matthias Hurst: Erzählsituationen in Literatur und Film. S. 88. „Mise-en-scène und Montage sind der vorherrschenden Erzählsituation untergeordnet und erfüllen ihr Funktion als kinematographische Ausdrucksmittel, indem sie die Erzählsituation in ihren perspektivischen Möglichkeiten und Einschränkungen szenisch gestalten und visuell umsetzen.“

[38] Die Großaufnahme ist dafür ein Beispiel: es ist sicherlich möglich, den Zuschauer eines Theaterstücks zu veranlassen, sich auf das Gesicht oder eine Geste im Detail zu konzentrieren, so dass sich auch auf der Bühne der Effekt der Großaufnahme herstellen lässt. Trotzdem wird dies im Theater immer nur als Teil eines Ganzen, der räumlichen Totalität der Bühne, erfahren. In der filmischen Großaufnahme ist das Detail aus dieser Totalität gelöst. Nach Horst Fritz ist auf der Bühne „Totalität das formale Apriori des Details, im Film ist Totalität dessen Aposteriori, das additive Resultat einzelner Einstellungen.“ Horst Fritz: Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Dieter Kafitz (Hrsg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. S. 60. Zu der Perspektiven-Diskussion und der Frage, ob der Film generell zu einer objektiven Erzählhaltung verurteilt, während die literarische Fiktion als einzige die Gefühle und Gedanken dritter Personen zugänglich machen kann, siehe: Oliver C. Speck: Der subjektive Blick. Zum Problem der untersagten Perspektive im Film. St. Ingbert: Röhrig, 1999.

der Parallelmontage, eine Inszenierung, die in dieser Art nur beim Film möglich ist und zu dieser Zeit im Film noch nicht oft eingesetzt worden ist.
Den gekonnten Einsatz von filmtechnischen Mitteln wie Grossaufnahme und Blickwinkel zeigt Schnitzler in dem „Medardus“-Entwurf, wenn er bestimmt, dass die „hochmütig-mörderischen Hände (...) einmal in Großaufnahme zu sehen sein“ müssen.[39] Die herzögliche Welt der Valois kontrastiert Schnitzler im Anfangsteil des Drehbuchs zum „Medardus“ Film durch Parallelmontage mit der bürgerlichen Familie von Medardus und auch die in der Forschung häufig besprochene Doppelstruktur der „Traumnovelle“ findet schließlich ihre ideale Realisierung im filmischen Mittel der Parallelmontage.
Schnitzlers filmtheoretisches Verständnis zeigt sich auch anhand der Parallelmontage der Schlüsselszene von Daisy, Herbot und Sophie in dem Entwurf zur „Großen Szene“: in dem Entwurf verwendet Schnitzler ein weiteres filmisches Mittel, die Überblendung, um die inneren Vorgänge von Daisy darstellen zu können.[40] Schnitzler erkennt, dass die Erzählperspektive eines literarischen Werkes nicht die einer Adaption ist: der Film kann zwar äußerliche Handlungselemente visuell darstellen, doch fehlt ihm das strukturierende Moment des Romans oder der Erzählung, das diese Handlungselemente durch eine bestimmte Form der Mittelbarkeit künstlerisch verbindet. Das zeigt sich auch in der Phantasie Kasdas, die von Schnitzler im Entwurf in Bildern beim Militärschneider, im Fiaker mit einem hübschen Mädel oder in der Geste der Tausender-Banknote, die er Bogner überreicht, gezeigt wird.[41] Dadurch kann filmisch ein innerer Vorgang dargestellt werden, die Handlung muss in Bildern verdeutlicht werden. In dem Entwurf zu einem Kriminalfilm und in seinen Filmskizzen skizziert Schnitzler die Handlungsstränge, indem er seine Vorstellung von Kameraeinstellungen und Kamerabewegungen schildert. Dabei verwendet er explizit filmische Mittel, wie das „wandelnde Bild“, das die Handlung einrahmt und dem Zuschauer den filmischen Raum präsentiert. Durch die Kamerafahrt - das wandelnde Bild - wird die Starrheit aufgebrochen, der Blick gerät in Bewegung, die Szene bleibt trotzdem übersichtlich und für das Verfolgen der Handlung nachvollziehbar: Das Medium Film muss sich Schnitzlers Ansicht nach um eine bewusste Gestaltung seines kinematographischen Erzählvorgangs bemühen,

[39] Nachlass Schnitzler. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 200.
[40] „Die grosse Szene“ (Film). S. 34-36. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 59. Gemeint ist die Schlüsselszene während der Aufführung zu „Das Weite Land“. Vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.3.4, S. 128f. dieser Arbeit.
[41] Entwurf eines Regiebuchs. S. 4f. Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 94.

was Hofmannsthal beispielsweise mit „Das fremde Mädchen“ nicht gelungen ist. Dass Schnitzler von seiner Arbeit überzeugt ist, zeigt sich in der Vorbemerkung zu seinem Entwurf von „Die große Szene“, wenn er anbietet, dass er sich „an der Regie, resp. an der Einstudierung zu beteiligen“ vorstellen kann.[42]

5.2 Skizzierte Stoffe für den Film

Nach den Erfahrungen mit Filmbearbeitungen seiner literarischen Werke, beginnt Schnitzler Stoffe explizit für den Film zu entwickeln. Der 1977 von Reinhard Urbach herausgegebene Band „Arthur Schnitzler: Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß“[43] enthält neben dem Drehbuch zu einem Kriminalfilm „Entwürfe zu Filmen“,[44] die von der Forschungsliteratur bisher im einzelnen nicht berücksichtigt worden sind. Der erste Entwurf über einen Komponisten stammt laut Urbach aus den neunziger Jahren und wurde von Schnitzler später in eine eigens eingerichtete Mappe für Filmentwürfe übernommen. Es folgen drei Ideen für Drehbücher, dabei trägt der Entwurf „Egon und Eduard“ den Vermerk „Schwarzkopf“ und dürfte laut Urbach auf ein Gespräch mit dem Schriftsteller Gustav Schwarzkopf (1853-1939) zurückgehen.[45]

5.2.1 Das Drehbuch für einen „Kriminalfilm“ 1931

„Über einen Filmstoff, den ich Nachm. zu skizziren begonnen.“ (TB, 17.9.1931, 10, 75). Zwei Tage später beginnt Schnitzler mit den Aufzeichnungen. „Dictirt Beginn des Criminalfilms.“ (TB, 19.9.1931, 10, 75). An dem Einfall zu einem Kriminalfilm arbeitet Schnitzler in der folgenden Zeit fast täglich.[46] Am 1. Oktober unterbricht er vorübergehend die Arbeit: „Dictirt: (...) Film;- wegen übeln Befindens abgebrochen.“

---

42 „Die grosse Szene“ (Film). Vgl. Nachlassverzeichnis. S. 58.
43 Reinhard Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Gesammelte Werke. Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß. Frankfurt/M.: Fischer, 1977.
44 Artuhr Schnitzler: Entwürfe zu Filmen. In: Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Entworfenes und Verworfenes. S. 480-482.
45 Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Entworfenes und Verworfenes. S. 523.
46 „Nm. den Film (Kriminal) weiter skizziert.“ (Tb, 22.9.1931, 10, 76). TB, 23.9.1931, 10, 76; TB, 27.9.1931, 10, 77; TB, 28.9.1931, 10, 77; TB, 1.10.1931, 10, 78.

(TB, 1.10.1931, 10, 78). Der Fragment gebliebene Entwurf ist 19 Seiten lang und bis Bild 45 ausgearbeitet, eine Skizze ist vorangestellt,[47] wodurch sich der weitere Verlauf der Handlung erschließt: In dem Filmentwurf wird eine Frau in einem schäbigen Hotel umgebracht. Die Handlung beginnt mit dem unbekannten Mörder, der das Hotel verlässt; seine Tat wird wenig später durch die Angestellten entdeckt. Das Paar im Nebenzimmer soll der Polizei Auskunft über die vergangene Nacht geben. Die junge Frau ist sehr nervös und es stellt sich heraus, dass sie die Nacht im Hotel mit ihrem Liebhaber verbracht hat, während ihr Gatte auf Geschäftsreise war. Bei der Gerichtsverhandlung muss die Frau als Zeugin aussagen, was sie zu verhindern versucht, da sie Angst hat, ihr Mann könne von ihrem Verhältnis erfahren. Der Ehemann wird nach ihrer Aussage ebenfalls vernommen und verwickelt sich in Widersprüche. „Irgendwie kommt heraus, daß er diese Geschäftsreise nicht unternommen hat. Im weiteren Verlauf ergibt sich, daß er selbst in dieser Nacht in dem gleichen Hotel war wie seine Frau, und daß er der Mörder ist.“[48]
Annährend die Hälfte der Bilder ist in Dialogform ausgearbeitet; kurz gefasste Momentbeschreibungen kennzeichnen den Entwurf, die sich für eine filmische Umsetzung gut geeignet hätten:

> 1. Nächtliche Straße, etwa drei Uhr früh. allmählich erscheint in dem wandelnden Bilde das kleine Hotel mit geschlossenem Tor. Fenster mit herabgelassenen Rouletten. Die Strasse ist leer. (...) 2. (...) Im wandelnden Bild das Stiegenhaus, die Stufen, die Hotelgänge mit den geschlossenen Türen. (...) 4. Hotelzimmer (...) Nicht sichtbar als das Bett und menschliche Umrisse. (...) 10. Hotelgang. Stubenmädchen an Numero sieben vorbei. (...) 13. Das verdunkelte Zimmer. Es ist heller geworden. Mäßiges Tageslicht durch die Jalousien. Eine scheinbar schlafende Frauensperson liegt im Bett. Auf dem Nachtkästchen ein halbgeleertes Wasserglas. (...) 25. In Zimmer Numero sieben. Die Tote im Bett. Zwei Kriminalbeamte daneben. Der eine nimmt eben das Glas, das auf dem Nachtkästchen steht, und betrachtet es. (...) Weißliche Färbung ist ersichtlich. Der Gerichtsarzt tritt ein, nimmt das Glas zur Hand. Gibt Auftrag zur chemischen Untersuchung. (...) 32. Weber auf dem Bahnhof, zahlt seine Zeche, geht auf die Straße. Zigarette. Nimmt ein Auto, fährt fort. (...)[49]

---

[47] Sowohl die Skizze, als auch das Fragment des Drehbuchs sind erhalten: Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Entworfenes und Verworfenes. S. 483-493.
[48] Arthur Schnitzler: Kriminalfilm. In: Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Entworfenes und Verworfenes. S. 484.
[49] Ebd. S. 483-493. Die Zahlen bedeuten jeweils die in Bilder eingeteilten Szenen.

Schnitzler präsentiert den Mörder zu Beginn des Entwurfs in Bild 2 als „Herr mit heraufgeschlagenem Kragen, vollkommen unkenntlich“[50] und geht im weiteren Verlauf nicht - wie erwartet - auf den Mörder ein, sondern zeigt die Situation des Liebespaares im Nebenzimmer des Hotels. Durch das Spielen mit der Erwartungshaltung des Zuschauers und die Montage von Bildern und wechselnden Handlungsorten wird von Beginn an Spannung erzeugt. Kameraeinstellungen und Kamerabewegungen werden geschickt eingesetzt. So zeigt Schnitzler in einer frühen Einstellung (Bild 16) die Mutter des ermordeten jungen Mädchens beim Frühstück, als für den Zuschauer noch nicht eindeutig ist, dass es sich um einen Mord handelt. Scheinbar beziehungslose Ereignisse verbindet Schnitzler miteinander. Da der Zuschauer mehr weiß, als die Figur im Film, steigert sich die Spannung. Explizit filmische Mittel wie das „wandelnde Bild“, werden genutzt. Mit einem „wandelnden Bild“ bezeichnet Schnitzler eine Kamerafahrt. Bisher hätten sich die einzelnen Szenen der Filmentwürfe Schnitzlers auch mit einer starren Kamera realisieren lassen; hier wird mit dem sich wandelnden Bild die Starrheit aufgebrochen, der Blick, die Handlung, gerät in Bewegung. Die Montage der Szene bleibt dabei klar ersichtlich. Die Kamerafahrt durch das Hotel ist eingebettet in das Bild mit dem Portier:

> 1. (...) Allmählich erscheint in dem wandelnden Bilde das kleine Hotel mit geschlossenem Tor. (...)
>
> 2. Die Portierloge im Hotel. Schwach beleuchtet. Der Portier schlafend. Im wandelnden Bild das Stiegenhaus, die Stufen, die Hotelgänge mit den geschlossenen Türen. Vor einigen steht das Schuhwerk. Dann wieder der Portier.[51]

5.2.2 Schnitzlers Filmskizzen

Die Ideen zu Filmdrehbüchern zeigen das ausgeprägte Gefühl Schnitzlers für die Erwartungen des Publikums. In seinem Entwurf über einen Komponisten, der während der sensationellen Aufführung seiner Oper entdeckt, dass seine Frau ihn in

---

[50] Ebd. S. 484.
[51] Ebd.

der Loge betrügt, zeigt sich die Erzählabsicht, eine Geschichte einfach nachvollziehbar und doch „reißerisch" darzustellen. Der betrogene Ehemann tritt in die Loge und „findet die beiden in heißer Umarmung. (...) Er verjagt ihn, (...). Dann zwingt er die Frau, sich neben ihn zu setzen. Wie er mit ihr im Regen nach Hause fährt und sie in den Kot wirft."[52] Der Handlungsstrang bietet die sensationellen Bilder und Szenen des emotionalen und kommerziellen Trivialfilms, den Schluss gestaltet Schnitzler ganz im Sinne zeitgenössischer, spektakulärer Melodramatik:

> Durch die Schönheit der Musik wird der junge Mann erst zum Liebesgeständnis bewogen, so daß der Gatte durch sein eigenes Genie seine Frau dem Andern in die Arme treibt.[53]

In Schnitzlers Entwurf „Egon und Eduard" werden im Laufe der Handlung verschiedene Ausstattungsmöglichkeiten, die Egon als Sportler kennzeichnen, angeführt, die von „Wettrennen, Schwimmen, Jagden, Automobilfahrten"[54] bis zur spektakulären Schlussszene mit Mord und Selbstmord in den Bergen reichen. Das Zentrum der Skizze „Telegraphenbüro"[55] beruht auf der Spannung zwischen Sehen und Gesehenwerden, Wissen und Unwissenheit: die Telegraphistin wird zwar beobachtet, hat aber einen entscheidenden Wissensvorteil über das erhaltene Telegramm. Um Sehen und Wissen geht es auch in der zweiten Filmidee um einen Mann, der am Fernrohr die Bergbesteigung eines Liebespaars beobachtet:[56] es sind Puppen, die abstürzen - das Paar, das alles geplant hat, einschließlich des sie beobachtenden Ehemanns, beginnt ein neues Leben in Amerika.

---

[52] Artuhr Schnitzler: Entwürfe zu Filmen. In: Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Entworfenes und Verworfenes. S. 480.
[53] Ebd.
[54] Ebd. S. 481.
[55] "Telegraphenbüro in einer kleinen Stadt. Die Telegraphistin. Der Telegraphenbote. Ein Telegramm, das anlangt. Das Gasthausfenster gegenüber; einer oder ein Paar, der die Telegraphistin beobachtet, ohne zu ahnen, daß das eben angelangte Telegramm an ihn resp. sein Schicksal entscheidet." Artuhr Schnitzler: Entwürfe zu Filmen. Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Entworfenes und Verworfenes. S. 480.
[56] "Mann am Fernrohr in Zermatt oder dergleichen. Er verfolgt eine Bergbesteigung. Die Bergbesteigung eine Frau und ein Mann. Diese Tour wurde noch niemals führerlos unternommen. Der Mann sieht sie durchs Fernrohr abstürzen in eine Gletscherspalte. Unfindbar. Tausend Meter tief. Eigentlich waren die Touristen, die Frau des Mannes am Fernrohr und ihr Geliebter auf der Flucht. Neues Leben in Amerika. Es stellt sich heraus, daß alles gut vorbereitet und die scheinbar Verunglückten eigentlich Puppen waren. Entdeckung und Auffindung der Puppe nach Jahrzehnten." Artuhr Schnitzler: Entwürfe zu Filmen. In: Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Entworfenes und Verworfenes. S. 480.

Der Weg nach Amerika bestimmt auch den letzten Entwurf.[57] Der Schreiber des Briefes ist unwissend darüber, dass sein Brief gelesen wurde. Das Mädchen kann sich ihm dementsprechend nähern. Schnitzlers Filmskizzen greifen Motive auf, die in der Natur des Kinos liegen. Themen wie Leben und Tod, Schein, Wirklichkeit und Voyeurismus wiederholen sich in verschiedenen Varianten. Während der Arbeit zu den Drehbüchern setzt sich bei Schnitzler eine negative Meinung über die Filmschaffenden immer mehr durch, fehlendes Einfühlungsvermögen, fehlende Konzentration und fehlendes Engagement bleibt seiner Ansicht nach bezeichnend für die Filmfirmen und schließlich der „Mangel an Praecision, an Verläßlichkeit, an Ehrlichkeit in diesen Dingen wird immer schlimmer.“[58]

> Das ist ja das Klägliche an diesen Leuten, dass sie nicht einmal die Geduld aufbringen, eine ganze Novelle oder ein ganzes Stück zu lesen, sondern auf 1-2 Seiten die Inhaltsangabe des sogenannten Sujets wünschen, als wenn nicht die aufmerksame Lektüre des Original-Werkes hundertmal besser geeignet wäre, in ihnen die Situationen und Bilder auftauchen zu lassen, die für die Verfilmung in Frage kämen.[59]

Mehrmals betont er in den Vorbemerkungen seiner Entwürfe und Drehbücher die Notwendigkeit der Kenntnis der Text-Vorlage.[60] Dabei spielen sowohl die Erfahrungen Schnitzlers mit der Deutung und Interpretation seiner Stoffe eine Rolle; aber auch die sich immer mehr verbreitende Arbeitsweise der Filmfirmen, Stoffe von den Autoren kurz zusammengefasst zu fordern, entspricht nicht Schnitzlers Selbstverständnis. Er wünscht eine intensive gedankliche Auseinandersetzung der Dramaturgen mit dem Stoff. An der Verfilmung von „Liebelei“ 1927 zeigt sich die „ganze Psychopathologie der Filmdramaturgen und Regisseure (...). Am widerlichsten waren mir die auch filmisch ungeschickten und total überflüssigen

---

[57] “Schiff, erster Klasse, eleganter Mensch hin und her, wirft einen Brief ins Wasser. Aber er flattert statt dessen auf das Verdeck dritter Klasse,fällt einem jungen Mädchen in die Hände, Tochter einer Auswanderfamilie. Wie sie versucht, den Mann kennen zu lernen, der den Brief geschrieben. Wiederbegegnung in Amerika. Der Moment, in dem sie ihm den Brief vorweist.” Ebd., S. 480f.
[58] Brief an Heinrich Schnitzler, 4.3.1931. Briefe II. S. 771.
[59] Brief an Dr. Paul Eger, 6.12.1926. Mappe 316, Marbach. Zum Teil abgedruckt bei Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 25f.
[60] „Zum wirklichen Verständnis des von mir verfassten Entwurfs ist es unerlässlich, dass der Regisseur die Novelle selbst in ihrer Originalfassung vorher gelesen habe.“ Briefe, 10.12.1928. Abgedruckt in: Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 31. Vgl. auch die Vorbemerkung zum Entwurf „Die Hirtenflöte“ und „Die große Szene“, Kapitel 4.3.1 und 4.3.4, S. 116 und S. 127f. dieser Arbeit.

Veränderungen, die sich die Leute besonders im letzten Drittel geleistet haben – wahrscheinlich weil sie zu faul waren, einen Blick in das Buch zu thun.“[61]
Im Zusammenhang mit den Verhandlungen zu „Spiel im Morgengrauen“ 1929 äußert sich Schnitzler in einem Brief an Hans Jacob über die Aussichten einer Verfilmung und seine Einschätzung der mangelnden Kompetenz „in diesen Kreisen“.

> Es wird ja selbstverständlich nichts herauskommen. Es scheint tatsächlich, dass die Filmleute nur das ‚Spiel im Morgengrauen’ und keine meiner anderen Novellen kennen. Wahrscheinlich weil das Sp.i.M. seinerzeit in der Illustrierten Zeitung erschienen ist; Bücher werden in diesen Kreisen offenbar kaum gelesen.[62]

Schnitzler nimmt zu wichtigen Gesprächen und Verhandlungen seine juristischen Berater mit, meist werden die Rechtsanwälte Dr. Norbert Hofmann (1891-1977) oder Dr. Emil Müller (1886-1952) genannt, die auch Erkundigungen über einzelne Firmen einziehen und Recherchen für Schnitzler erledigen.[63] Diese Vorsicht, die sich im Laufe der Jahre zu Misstrauen steigert, ist auf die zahlreichen und langwierigen Streitereien bezüglich Rechte, Tantiemen - später bezüglich Tonverfilmungsrechten - zurück zu führen. Schnitzler ist regelmäßig verärgert über die unseriösen und unzuverlässigen Arbeitsmethoden der Filmfirmen. Die Konsequenz aus diesen Erfahrungen ist, dass sich Schnitzler für alle möglichen Fälle absichern möchte und auf die genaue Ausformulierung und Einhaltung von Vertragsbestimmungen besteht. Er kann sich meist nicht sicher sein, wie die einzelnen Firmen finanziell dastehen und ob sie ihre Versprechungen halten können. „Vm. Herr Schroeder (Ges. der Filmautoren); - geschäftliches. (Derselbe, der s. Z. mit der Nordisk F. Fes. über Lbl. für mich abgeschlossen.) Schlimmes über die Leistungen der Hegewald Firma - -.“ (TB, 4.1.1927, 9, 10). Sein Misstrauen, seine Vorsicht gegenüber der Filmbranche und seine überkorrekte Art bezüglich der Verhandlungen, sind aus dieser Sicht allzu verständlich:

> Meine Abneigung gegen einseitige Bindungen aber bleibt in jedem Fall bestehen. Und nach meinen zahlreichen Erfahrungen auf literarisch-

---

[61] Brief an Heinrich Schnitzler, 24.9.1927. Briefe II. S. 497f.
[62] Brief an Herrn Hans Jacob, 17.6.1929. Mappe 385, Marbach.
[63] Vgl. die Vorverhandlungen zu der „Freiwild“-Verfilmung, TB, 1.4.1926, 8, 323. Von Dr. Hofmann erfährt Schnitzler schließlich von der schwierigen finanziellen Situation der Filmfirma, TB, 21.5.1926, 8, 332. Zu den Erkundigungen und Recherchen allein in dem Jahr 1926: TB, 14.2., 8, 314; 1.4., 8, 323; 7.4., 8, 324; 15.5., 8, 330; 29.5., 8, 334; 8.6., 8, 336; 17.7., 8, 343; 26.7, 8, 345; 21.10., 8, 368; 22.10., 8, 368; 8.11., 8, 371; 18.11., 8, 374; 1.12., 8, 378.

geschäftlichem und meinen vielfach negativen Erlebnissen auf Filmgebiet werden Sie das wohl begreifen müssen.[64]

5.3 Der „enteignete Autor“?

„Brief (...) aus dem hervorgeht daß ich nahezu oder durchaus nichts erhalten werde (für Anatol, Sprechfilm und Tant.) (...) die Unanständigkeit der Agenten, (...) die wucherische Frechheit (...) enteignen den Autor.“ (TB, 14.4.1931, 10, 34).
Die Erfahrungen, die Schnitzler mit der Filmindustrie macht, sind von Beginn an komplex. Es gibt wenige Äußerungen in seinen Tagebüchern und in seinen Briefen, die Vertrauen, Freude, Zufriedenheit mit einer Verhandlung, einer Verfilmung oder allgemein einer gemachten Erfahrung bezeugen; stattdessen gibt es zahlreiche negative und resignierende Bemerkungen, was vor allem auf seine letzten zehn Lebensjahre zutrifft, in denen die Kontakte zur Filmindustrie mehr und mehr zunehmen und er „stundenlang (...) in Erwägung der ärgerlichen Geschäftsbriefe“, die er „an die Sascha etc. zu schreiben“ hat, wach liegt. (TB, 2.11.1923, 8, 94). Er notiert „nichts als Ärger über Nachlässigkeiten, Schäbigkeiten, Betrügereien.“ (TB, 3.11.1923, 8, 94) und Nachfragen bezüglich einer Verfilmung der „Traumnovelle“ kommentiert er in einem Schreiben resigniert „(...), allerdings weiss man ja bei derartigen Anfragen und Anerbietungen aus Filmgegenden niemals recht, wie weit sie ernst gemeint sind.“[65]
Immer mehr Filmfirmen treten an ihn heran, um ihn für Projekte zu gewinnen, doch die Filmwirtschaft empfindet Schnitzler größtenteils als „Schandgewerbe“ (TB, 1.2.1923, 8, 22) mit ihren „Betrugsversuchen“. (TB, 23.11.1923, 8, 99). Die zermürbenden, jahrelangen Verhandlungen und Streitigkeiten mit der „Nordisk“ über die Rechte der „Liebelei“,[66] aus Schnitzlers Sicht sind sie „Schäbigkeiten“, die er in seinen Notizen mit zwei Ausrufezeichen festhält (TB, 14.2.1926, 8, 314) und er konstatiert, dass das Verhalten „nicht nur in juridischem und geschäftlichem Sinn völlig unfassbar“[67] erscheint. „Unglaublich das Benehmen der Filmleute (Glück etc.) –

[64] Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, Verband deutscher Filmautoren, 19.11.1928. Mappe 549, Marbach.
[65] Brief an Georg Wilhelm Pabst, 18.3.1931. Mappe 423, Marbach.
[66] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 3.3.1, S. 70-73 dieser Arbeit.
[67] Brief an die Nordisk Film Kompagnie, 20.10.1921. Mappe 549, Marbach.

die nun, nachdem die Sache so gut wie finalisirt – nichts von sich hören lassen.“ (TB, 10.4.1926, 8, 325), kommentiert er anlässlich der „Freiwild“-Verfilmung. Er kann kein Vertrauen aufbauen, was sich auch auf die Fähigkeiten und die Kompetenz der Filmindustrie bezieht, die er als „Schäbige und dumme Händlerbande“ bezeichnet. (TB, 3.5.1927, 9, 43). Bei einer Besprechung mit Vertretern der Filmbranche über „Spiel im Morgengrauen“ äußert Schnitzler wiederum seinen Unmut. „(...) ich sage Biro, (...), ich sei weder gekommen herumzustehen, noch herumzuschwätzen, noch herumzuhandeln. Bin angeekelt.“ (TB, 15.10.1928, 9, 197). Schnitzler ist sich der schwachen Position des Autors bewusst, stellt diese allerdings immer wieder mit Verwunderung fest:

> Oefter schon habe ich mit Verwunderung den Widerspruch beobachtet, zwischen dem grossartigen, geradezu verschwenderischen Gebahren der Filmindustrie, (...) und dem eher ablehnenden, gewissermaßen nervös-ängstlichen Verhalten gegenüber den Ansprüchen des Autors der Grundidee (...).[68]

Diese Stellungnahme schreibt der Schriftsteller im Anschluss an die „Medardus“-Verfilmung „nicht nur in meinem eigenen Interesse, sondern auch aus einer allgemeinen, für die Gesamtheit der Autoren bedeutungsvollen Erwägung“ heraus.[69] Schnitzler zählt den „Medardus“ zu jenen Filmen, die durch den Namen des Autors zu höheren Erfolgschancen und damit besseren Verwertungsmöglichkeiten gelangen, was von der Seite der Produktionsfirma nicht erkannt oder gewürdigt wird. Der Drehbuchautor als ein integraler Bestandteil der Filmproduktion wird erst sehr spät akzeptiert und aufgewertet. Bis 1910 bestehen Filmmanuskripte überwiegend aus Auflistungen von kurzen dramatischen Skizzen, die filmerzählerische Ausarbeitung ist gering. „Etwa zwei bis fünf Manuskriptseiten listeten die Vorfälle eines 300 bis 800 m langen Films auf.“[70] Die Grundzüge der formalen Gestaltung des Drehbuchs bilden sich in Deutschland um 1910 heraus, werden konventionalisiert und prägen einen erzählästhetischen Standard, der zum großen

---

[68] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 3.11.1923. Mappe 469, Marbach. Ebenfalls abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 200. In ganzer Länge zitiert in Kapitel 3.2.2, S. 67 dieser Arbeit.
[69] Brief an Generaldirektor Pressburger, Sascha-Film-Industrie, 3.11.1923. Mappe 469, Marbach. Ebenfalls abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 200.
[70] Jürgen Kasten: Populäre Wunschträume und spannende Abenteuer. Das erfolgreiche trivialdramatische Erzählkonzept der Jane Bess und anderer Drehbuchautorinnen des deutschen Stummfilms. In: Alexander Schwarz (Hrsg.): Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis. München: Schaudig, 1992. S. 17-54. S. 17.

Teil noch heute für den Film gültig ist.[71] Formale Bestandteile sind eine Inhaltsübersicht, ein Personenverzeichnis, eine externe Titelliste zum Anfertigen der Zwischentitel, das Szenarium, die Filmbeschreibung als Kerntext, eine Personencharakteristik und externe Regieanweisungen. Ein Beispiel für die Entstehungsgeschichte eines Drehbuchs ist das in 80 Bilder gegliederte Exposé für den Film „Student von Prag" von Hanns Heinz Ewers.[72] Ein - in den meisten Fällen - unbekannter Verfasser, angestellt bei einer Filmproduktion, arbeitet das Exposé zu einem Drehbuch um. Aus Ewers Exposé wird ein Drehbuch, das 93 Bilder und 357 detailliert beschriebene Einstellungen umfasst. Ewers wiederum schreibt diese Drehbuchfassung um, nimmt Änderungen, Ergänzungen und weitere Vorschläge auf. Dabei weist er in seinem Typoskript immer wieder auf sein ursprüngliches Exposé hin, wenn er am Rand bemerkt: „Schlecht! Viel besser in meinem" oder „Nein. Siehe mein S." (unleserlich), oder ganze Passagen durchstreicht und „Neu!" daneben schreibt.[73]

Die von dem Autor umgeschriebene und veränderte Fassung wird erneut von der Filmproduktion überarbeitet und der Vorgang wiederholt sich, zum Teil mehrfach. Ein Prozess, den auch Schnitzler erfahren hat: letztendlich ist das Drehbuch ein produktionsbedingtes Handwerksmittel innerhalb der Filmrealisation. Dramaturgen, Regisseure, Produzenten wirken gleichermaßen darauf ein. Die Tätigkeit des Autors, für viele geprägt durch das Bild des freien, für sich allein schaffenden Schriftstellers, geht in einen Prozess über, an dem mehrere Individuen beteiligt sind. Das Drehbuch ist letztendlich das Werk einer kollektiven Autorenschaft, in dem arbeitsteiligen Produktionsprozess nur „eine von mehreren Determinanten zum Gelingen des fertig rezipierbaren Werks, das erst sinnfällig machen muß, was ihm an Stoff und Dialogen vorgegeben ist."[74]

Über die Stellung des Autors äußert sich Schnitzler im Zusammenhang mit der Verfilmung von „Fräulein Else" in einem Brief an Elisabeth Bergner. Vor allem bei den

---

[71] Vgl. die Ausführungen bei Jürgen Kasten: Literatur im Zeitalter des Kinos I: Zur Theorie und Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm. In: Segeberg (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. S. 241-275.

[72] Unveröffentlichtes Typoskript mit handschriftlichen Zusätzen. Um 1913. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 107-112.

[73] Unveröffentlichtes Typoskript mit handschriftlichen Zusätzen. Um 1913. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 108f.

[74] Schmidt: Bildersprache: Über die Problematik von Literaturverfilmungen. In: Weber, Friedl (Hrsg.): Film und Literatur in Amerika. S. 23. Schmidt geht so weit, zu sagen, dass der Autor eines Films in Wahrheit dessen Regisseur ist. S. 24.

„Else“-Verhandlungen mit Paul Czinner und der „Poetic Film“ zeigt sich das Verhalten der Filmproduktionen:

> An einem Erfolg soll der Autor entsprechend mitbeteiligt sein, insbesondere in einem Fall, wie in dem unsern, wo schliesslich nicht nur die Qualitäten meiner Novelle, sondern vielleicht auch mein Name bei den Verkäufen nach dem Ausland, insbesondere nach Amerika, gewiss die gleiche Rolle spielen wird wie der Ihre und die voraussichtliche Grösse Ihrer Leistung. Als Herr Hirschfeld vom Poetic Film mich neulich anrief, war seine erste Einwendung gegen meine Forderung die grossen Kosten, die der Film jedenfalls erfordern würde und das hohe Honorar, das selbstverständlich an Elisabeth Bergner zu zahlen sei. (...) Nun brauche ich Ihnen nicht erst zu sagen, denn Sie wissen es, dass Sie keinen grösseren Bewunderer Ihrer Kunst haben als mich. Aber es entbehrt doch wirklich aller Logik, wenn die Poetic-Leute daraus folgern, dass ich mich gerade darum auch mit einem geringeren Verdienst begnügen sollte (...).[75]

Schnitzler ist sich über die „beträchtlichen Spannungen zwischen den äussersten Kosten der Herstellungsmöglichkeiten und den äussersten Ziffern der Gewinnmöglichkeiten“ im klaren, doch bleibt für ihn die Frage offen, „warum die Largeheit und Grossartigkeit der Herren Filmunternehmer gerade dem Autor gegenüber immer wieder in wahrhaft kläglicher Weise versagt.“[76] Ein juristisches Problem, mit dem sich Schnitzler beginnt auseinanderzusetzen, betrifft den Tonfilm.

5.4 Verhandlungen über Tonfilmrechte am Beispiel „Anatol“

Schnitzler befasst sich mit dem juristischen Problem, ob eine Filmgesellschaft, die die Stummfilmrechte eines Werkes erworben hat, damit auch die Tonfilmrechte besitzt. Er versucht dies am Beispiel des Verkaufs der Rechte von „Anatol“ 1920 nach Amerika zu klären.[77] In den Vereinigten Staaten wird 1921 unter der Regie von Cecil B. De Mille der Film „The Affairs of Anatol“ gedreht – der erste Film nach dem

---

[75] Brief an Elisabeth Bergner, 16.6.1927. Mappe 296, Marbach.
[76] Ebd.
[77] Zu der recht komplizierten Entstehungsgeschichte und Aufbau des 1889 begonnenen „Anatol“-Zyklus siehe Urbach: Arthur Schnitzler. S. 28-37. Und Urbach: Schnitzler-Kommentar. S. 139-143.

Krieg, der mit Schnitzlers Zustimmung unter dem Titel eines seiner Werke erscheinen wird. Schnitzler hat lediglich durch den Verkauf der Rechte mit der Produktionsfirma kommuniziert, an der Entstehung des Films hat er keinen Anteil.[78]

> Nm Telegr „Filmautoren“ – Anatol für den Film an Amerika um 5000 D. verkauft (20% den Filmautoren) – Das ist – rund eine Million! – Was hätte das früher bedeutet – Vermögen! Sorgenlosigkeit für den Rest der Existenz. Heute? – Nach früherem Geldwert etwa 30.000 Kronen; die Hälfte überdies für Steuer abzuziehen. (TB, 19.8.1920, 7, 79).

Finanziell ist die neue Option des Verkaufs der Rechte besonders reizvoll für Schnitzler.[79] Am 21. Dezember 1920 unterschreibt Schnitzler den Vertrag, welcher der Filmgesellschaft (die Paramount) alle Freiheiten lässt, „(Wegen Unterschrift auf das Anatol Film Document.)“ (TB, 21.12.1920, 7, 118). 1921 kommt der Film mit großer Besetzung in die Kinos, Wallace Reid und Gloria Swanson spielen in den Hauptrollen. Es handelt sich um ein ausschließlich amerikanisches Film-Team – nicht wie bei der zweiten amerikanischen Verfilmung eines Werkes von Schnitzler, „Daybreak“ (1931).[80] In Österreich läuft der Film unter dem Titel „Anatol, der Frauenretter“ und er hat mit Schnitzlers „Anatol“ tatsächlich nichts gemein: „bis zur Unkenntlichkeit entstellten“[81] die Autoren das Werk. Der erste Zwischentitel lautet:

> This is the story of a romantic young Man who has a passion for saving Ladies from real or imaginary difficulties – always like Don Quixote, with the most honorable intent“ – DeMille „chose the play’s story-line as the basis for a lush and lavish adaptation starring Wallace Reid and Gloria Swanson.[82]

In Amerika wird aus dem „Anatol“ Schnitzlers ein zunächst glücklich mit Vivian (Gloria Swanson) verheirateter Anatol De Witt Spencer (Wallace Reid). Sehr sensibel für die Probleme seiner Freunde, kümmert er sich ausschließlich um die Beseitigung

---

[78] Zur Produktion des Films, den Dreharbeiten, den Erwartungen der Filmenthusiasten, die ganz auf die Akkumulation der Stars und die zu erwartende besonders prächtige und extravagante Ausstattung gerichtet sind, die Werbung zu dem Film: Pressemeldungen, Interviews, Anzeigen und schließlich die Reaktionen und Kritiken siehe: Kammer: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. S. 76-102.
[79] Vgl. die Ausführungen in Kapitel 4.1, S. 101-107 dieser Arbeit über die kommerziellen Interessen und Beweggründe Schnitzlers und seine finanziellen Überlegungen bei möglichen Filmprojekten.
[80] „Daybreak“ ist stark geprägt durch die Arbeit des Europäers Jacques Feyder und weist eine grundsätzliche Übereinstimmung mit der Vorlage Schnitzlers auf. Vgl. den Exkurs zu „Daybreak“ in Kapitel 4.3.5, S. 138-139 dieser Arbeit.
[81] Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 19.
[82] Stephanie Hammer: Fear and Attraction: Anatol and Liebelei Productions in the United States. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. 19 (1986) Nr. 3/4. S. 63-74. S. 64.

dieser Probleme und darum, dass seine Mitmenschen wieder unbeschwert leben können. Die erste Person, für die er sich einsetzt, ist seine in ein niederes Milieu abgerutschte Jugendliebe, eine andere ist die Frau eines Bauern, die sich einen Teil des Geldes angeeignet hat, das ihr Mann verwahrt. Eine weitere Freundin ist von häuslichen Sorgen bedrängt: ehemals Tänzerin, ist sie nun ohne Einkommen und versucht, für die Operation ihres im Krieg verletzten Gatten Geld zusammen zu bekommen. Anatols Rettungsversuche wirken sich auf sein eigenes Familienleben negativ aus. Er muss sich gegen die Beschuldigungen und Verdächtigungen seiner Frau behaupten. Nach einer weiteren Begegnung mit der Tänzerin kehrt er zu seiner Frau zurück.[83] Der Film weist entscheidende Differenzen von der literarischen Vorlage auf: Anatol erlebt seine sexuellen Abenteuer nach, nicht wie bei Schnitzler, vor seiner Hochzeit und die Handlung wird von Wien nach New York verlegt. Wichtige Handlungsträger aus Schnitzlers Stück sind gänzlich verschwunden, von anderen bleibt lediglich der Name übrig. Cecil B. DeMille räumt in seiner Autobiographie ein, dass ihm das Werk von Schnitzler lediglich als Anregung gedient hat und er sich mit seiner Drehbuchautorin Jeanie Macpherson kaum von Schnitzlers Intentionen habe beeinflussen lassen.[84] Vermutlich ist man mit dem Ankauf des Stoffes nur an dem Namen des bekannten Autors interessiert gewesen. In seinem Tagebuch bemerkt Schnitzler: „Mit Dir. Singer und Linden ins Picadilly Kino – sah den amerik. Anatol Film, der ganz blödsinnig und nicht einmal schauspielerisch gut ist.“ (TB, 19.5.1923, 8, 55f.). Kurz nach der Präsentation in Amerika vermutet Schnitzler noch: „Der mißlungene Anatol Film in Amerika, der ganz lächerlich zu sein scheint.“ (TB, 18.10.1921, 7, 239). Später schreibt er:

> Ich hatte Gelegenheit ihn zwei oder drei Jahre darauf in Stockholm zu sehen, und hätte niemals geahnt, dass es sich um eine Verfilmung meiner Szenenreihe „Anatol“ handelte, wenn eben nicht das Werk den Namen meines Helden als Titel getragen hätte. Die Leute wollten eben nur meinen Namen als Verfasser und insbesondere den Namen „Anatol“ für ihre Zwecke benützen, der in Amerika hauptsächlich durch einen grossen Darsteller

---

[83] „Schnitzler's play then underwent a remarkable transformation. The story was completely revamped in such a way as to make it morally palatable to an American audience: Anatol became a wealthy and married New Yorker embarking on a series of philanthropic misadventures with various women.“ Hammer: Fear and Attraction. S. 69.

[84] Unter der Überschrift „Ausschweifen der Fantasie ins Unvertraute: Stars, Luxus und gelockerte Moral bei DeMille“ Ausführungen zu den Dreharbeiten, Ansichten und Absichten Cecil B. DeMilles in: Dieter Prokop: Der Kampf um die Medien. Das Geschichtsbuch der neuen kritischen Medienforschung. Hamburg: VSA, 2001. S. 292. Zur Biographie des „für die amerikanische Filmgeschichte so bedeutende(n) Mann(es)“: Zglinicki: Der Weg des Films. S. 525.

populär geworden war. Im Film, einem der stupidesten Werke seiner Gattung, spielte übrigens ein anderer Darsteller die Hauptrolle. Ich hatte weder Möglichkeit noch Anlass gegen die Eigenmächtigkeit der Film-Dichter und Dramaturgen zu remonstrieren, da ich meine Rechte ohne jeden Vorbehalt verkauft hatte.[85]

1923 wird sich Schnitzler in einem Interview anlässlich der „Medardus"-Verfilmung über den Film äußern und seine eigene Inhaltsangabe des Films zusammenfassen:

> Der „Anatol" wurde kurz nach dem Krieg in Amerika verfilmt und soll dort einen großen Erfolg erzielt haben. Auf meiner schwedischen Vortragsreise im vergangenen Frühjahr hatte ich Gelegenheit, den „Anatol" zu sehen, allerdings ohne ihn gleich zu erkennen. Ich fand ihn nämlich als verheirateten Mann wieder, der es sich zur Lebensaufgabe gemacht hat, gestrauchelte Mädchen auf den seiner Ansicht nach rechten (möglicherweise aber auch falschen) Weg zu bringen, was seine Frau begreiflicherweise etwas nervös machte. Den Höhepunkt erreicht der Film in folgender Szene: Anatol hat einer seiner platonischen Freundinnen eine Wohnung auf das kostspieligste eingerichtet und findet dort einmal eine kleine, nach europäischen Begriffen gar nicht sonderlich lockere Gesellschaft von jungen Herren und Damen zum Abendessen, worauf er aus Erbitterung das gesamte Mobiliar kurz und klein schlägt. Nach einigen ähnlichen Abenteuern gibt er seinen Rettungssport auf und gewinnt sich seine Gattin wieder, die indes ein bißchen, ganz unschuldig natürlich, wie dies in Amerika üblich ist, mit Max geflirtet hat.[86]

Die finanziellen Gewinne aus dem Verkauf der Rechte sind für Schnitzler positiv. Die Filmgesellschaft ist an weiteren Werken Schnitzlers interessiert.[87] Eine entscheidende Rolle im Hinblick auf Schnitzlers Erfahrungen mit der Filmindustrie wird der Film sehr viel später spielen, wenn es um die Frage der Tonverfilmung eines Werkes geht. Schnitzler konstatiert, dass die Tonfilmrechte bei ihm liegen, denn zum Zeitpunkt der Rechteabtretung sei die Tontechnik nicht absehbar gewesen. Sollte eine Filmfirma auf die erworbenen Rechte des Stummfilms bestehen, würde sie die

---

[85] Brief vom 19.11.1923. Zitiert nach Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 19.
[86] „Eine Schnitzler-Premiere im Film", Neue Freie Presse, Nr. 21218, 5.10.1923. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 198.
[87] „Geschäftliches mit Frl. Herz. Director Emerson aus New York, Director Philipp (United Plays) ‚Vermächtnis' für Amerika.- Andre Anträge. Erfolg des Anatol Film in Amerika." (TB, 14.6.1922, 7, 318).

Ansprüche Schnitzlers unberücksichtigt lassen.[88] Wenn die United-Play-Corporation einen „Anatol“ Tonfilm produzieren möchte, muss sie sich Schnitzlers Ansicht nach erneut mit ihm um Verhandlungen bemühen:

> Neu war mir, dass Goldbaum in seiner Monographie „Tonfilmrecht“ dieses Recht plötzlich als ein Zusatzrecht erklärt, über das also der Autor selbständig gar nicht verfügen könne, wenn die stummen Rechte schon vergeben sind. Ich finde diese Auffassung nicht nur logisch höchst anfechtbar, sondern sie bedeutet eine durch nichts, nicht einmal durch die Interessen der früheren stummen Film-Besitzer gerechtfertigten Eingriff in das Urheberrecht und im weiteren Sinn geistigen Eigentumsrecht der Autoren, die sich ja wie es scheint, jeden Schritt auf dem Wege ihrer geistigen und materiellen Rechte nicht nur gegen ein lückenhaftes Gesetz, gegen eine kurzsichtige Behörde, gegen ein verkrustetes Unternehmertum, sondern leider auch gegen ihre eigene und von ihnen selbst bestellten Vertreter und Anwälte mühsam erkämpfen müssen.[89]

In seinem Tagebuch hält er seinen Ärger über die Situation und die Verhandlungen nicht zurück. „Brief von der Hofr. Eisenmenger aus N.Y., aus dem hervorgeht daß ich nahezu oder durchaus nichts erhalten werde (für Anatol, Sprechfilm und Tant. -) (...) die Unanständigkeit der Agenten, die Erpresserei der ‚stummen’ Anatolrechtsbesitzer; - die wucherische Frechheit (...).“ (TB, 14.4.1931, 10, 34).

5.4.1 „Ich stelle mir die Verfilmung des ‚Reigen’ überhaupt nicht so einfach vor“ - Schnitzlers Reflexion über den „Reigen“ als Film

Anlässlich einer Anfrage der Phöbus Film macht sich Schnitzler 1927 Gedanken über die Möglichkeit, den „Reigen“ zu verfilmen:[90]

> Ich stelle mir die Verfilmung des „Reigen“ überhaupt nicht so einfach vor (...) Die hauptsächlichste Frage wird meiner Ansicht nach sein, ob der Charakter der Szenenreihe aufrecht zu erhalten sein wird, oder ob man versuchen sollte, eine zwischen allen zehn Personen spielende Handlung zu erfinden.

---

[88] „Die Telegr. aus Amerika, Eisenmenger. Versuchte Räubereien an den Tonfilmrechten Anatol.“ (TB, 14.11.1930, 9, 384). Er hält mehrere Eintragungen von Gespräche mit seinen Anwälten bezüglich der Situation. TB, 17.11.1930, 9, 385; TB, 27.12.1930, 9, 395; TB, 1.1.1931, 10, 9; TB, 12.1.1931, 10, 11; TB, 14.1.1931, 10, 12. Als „trostlos“ bezeichnet er die Auskünfte. (TB, 7.1.1931, 10, 10).
[89] Brief an Direktor Ludwig Schröder, 29.11.1930. Mappe 549, Marbach.
[90] „Antrag Phöbus Reigenverfilmung.” (TB, 30.6.1927, 9, 61).

> Einfach ist das freilich nicht und wird in keinem der beiden Fälle einfach sein. Denn auf alles, was das Publikum in seinem durch die Reigen-Hetze überdies missgeleiteten Unverstand als Pikanterie deuten könnte, muss unbedingt vermieden werden. Wenn Sie, meine wehrten Herren, sich dieser Auffassung nicht durchaus anschließen sollten, so würde ich gleich zu bedenken geben, ob auf eine Verfilmung des „Reigen" nicht überhaupt verzichtet werden sollte.[91]

Grundsätzlich ist Schnitzler einer Verfilmung des „Reigen" nicht abgeneigt; doch reflektiert er die komplexe Szenenfolge des „Reigen" und stellt von vornherein diese Form für eine Verfilmung in Frage und zur Disposition. Auch sieht er die Probleme des Stoffes und nicht zuletzt der Zensur. 1896/97 schreibt Schnitzler den „Reigen" und veröffentlicht ihn privat 1900 mit 200 Exemplaren, die er an Freunde verschickt. 1903 erscheint die erste öffentliche Buchausgabe im „Wiener Verlag", am 16. März 1904 werden die 40.000 für den Buchhandel gedruckten Exemplare des „Reigen" in Deutschland verboten.[92] 1920 kommt das Stück auf die Bühne, es folgt ein Theaterskandal mit gerichtlichen Konsequenzen und Schnitzler verfügt testamentarisch ein 50jähriges Aufführungsverbot.[93] Bis 1931 weigert sich Samuel Fischer aus rechtlichen Bedenken, das Werk zu drucken. 1920 entsteht ohne das Wissen Schnitzlers unter der Regie von Richard Oswald (1880-1963) „Der Reigen" mit Conrad Veidt und der dänischen Schauspielerin Asta Nielsen.[94] Richard Oswald, der nach Kriegsbeginn Karriere macht und auch als selbständiger Produzent und

---

[91] Brief an die Phöbus-Film, 11.7.1927. Marbach. Ebenfalls abgedruckt in Fritz: Arthur Schnitzler und der Film. S. 29.

[92] Die deutschsprachige Erstaufführung des Zyklus findet – obwohl sie verboten wird - am 23. Dezember 1920 im Kleinen Schauspielhaus in Berlin statt. Die einstweilige Verfügung wird Anfang 1921 aufgehoben. Die Wiener Erstaufführung findet am 1. Februar 1921 statt. Am 17. Februar kommt es in Wien während der Aufführung zu Tumulten, am 22. Februar kommt es in Berlin zu einer Saalschlacht. Der in Berlin folgende Prozess gegen die Direktion und den Regisseur des Kleinen Schauspielhauses wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses endet mit einem Freispruch am 8. November 1921. Schnitzler untersagt weitere Inszenierungen. Zu der Aufführungsgeschichte und den damit verbundenen Skandalen vgl. Urbach: Arthur Schnitzler. S. 49-56 und S. 121f. Und Perlmann: Arthur Schnitzler. S. 34 und S. 41-44.

[93] Gerd K. Schneider: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* 1897-1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen, Pressespiegel und andere zeitgenössische Kommentare. Riverside: Ariadne Press 1995 (= Studies in Austrian Literature, Culture and Thought). S. 412. Die „zehn berüchtigten Dialoge" wurden 1981 wieder freigegeben, „Startzeichen für einen atemlosen Wettlauf der Theater." Ursula Keller: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Frankfurt/M.: Fischer, 2000. S. 221.

[94] Estermann: Die Verfilmung literarischer Werke. S. 46. Asta Nielsen gilt als die „unbestrittene Königin des Stummfilms": „Wie ein leuchtendes Mal steht ihr ausdrucksvolles Antlitz über der ganzen frühen Epoche des stummen Films." Zglinicki: Der Weg des Films. S. 460. Für Siegfried Kracauer ist Asta Nielsen die „faszinierendste Persönlichkeit der Frühzeit. (...) Die deutsche Kinowelt wäre ohne die Rollen, die Asta Nielsen zur Zeit des Stummfilms schuf, unvollständig." Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 32f. Ausführlich über die dänische Schauspielerin: Janet Bergstrom: Die frühen Filme Asta Nielsens. In: Elsaesser, Wedel (Hrsg.): Kino der Kaiserzeit. S. 157-172.

Autor arbeitet, begründet seinen Erfolg mit Detektivserien und setzt später vor allem auf Literaturverfilmungen: darunter „Hoffmanns Erzählungen“ (1916) und „Das Bildnis des Dorian Gray“ (1917).[95] Oswald schreibt auch das Drehbuch zu „Der Reigen“, der Film hat allerdings mit der literarischen Vorlage nichts zu tun.[96] Soziale Probleme werden „unter seiner Hand zu Fragen moralisch-sittlicher Entscheidung, gegen den Schmutz scheinbarer Unmoral empfiehlt er Körperpflege, Sexualität deutet er als tödliche Bedrohung des Bürgertums, so in dem Asta Nielsen-Film ‚Der Reigen’ von 1920.“[97] Der Film wird im September 1920 in Wien gezeigt, Schnitzler distanziert sich und versucht, eine Verbindung mit seinem Namen zu unterbinden: „Vm. Corr. Wilhelm,- eine ‚Verwahrung’ einrücken, weil in den Kinos ein Film ‚Der Reigen’ gespielt wird, der mit meinem ‚Reigen’ nichts zu thun hat, ‚nach dem Roman S.s’. (Wahrscheinlich Specul. des Verfassers).“ (TB, 29.9.1920, 7, 92). Er wendet sich umgehend an die Presse und bemüht sich um die Veröffentlichung einer Richtigstellung:

> Einige Kinotheater kündigen die Aufführung eines Filmwerkes *Der Reigen* an, mit dem Zusatze nach Schnitzlers Roman. Ich stelle hiermit fest, daß der Film *Der Reigen* mit meiner Szenenfolge *Reigen* nichts weiter gemein hat, als den Titel, der allerdings durch den vorgesetzten Artikel sozusagen geändert erscheint. Da diese Aenderung keineswegs genügte, um, wie vielleicht auch der mir unbekannte Verfasser des Filmwerkes *Der Reigen* vorauszusehen in der Lage war, Verwechslungen mit der von mir verfassten Szenenreihe und eine gelegentliche mißverständliche Benutzung meines

---

[95] Seinen Ruhm begründet er jedoch mit Sitten- und Aufklärungsfilmen, die sexuelle Themen mit aufklärerischem Impetus verbinden: „Es werde Licht!“ (drei Teile, 1916-1918, Geschlechtskrankheiten), „Sündige Mütter“ (1918, Abtreibung), „Anders als die Anderen“ (1918/19, Homosexualität), „Das gelbe Haus“ (1919, Prostitution). Vgl. die Ausführungen bei Kracauer: Von Caligari zu Hitler. S. 50. Materialien zu Richard Oswald und seinem 120 Titel umfassenden Werk in: Jürgen Kasten, Armin Loacker (Hrsg.): Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2005.

[96] Zum Inhalt: Die Waise Elena wird von ihrer Stiefmutter aus dem Haus geworfen, weil sie sich in ihren Klavierlehrer verliebt hat. Dessen Freund will sie als Sängerin im Kabarett unterbringen. Sie wird Erzieherin in einem vornehmen Haus und schließlich Gattin des verwitweten Hausherren, dessen Bruder sie liebt. „Ihr ehemaliger Geliebter (...) verfolgt sie mit Erpressungen, entdeckt dem Hausherrn ihr Verhältnis und dieser jagt sie aus dem Haus. Mit Peter Karvan landet sie nun in einem Tingel-Tangel. Vom Ekel vor diesem Leben erfaßt, rächt sie sich an ihrem Verführer, indem sie ihn erschießt und nimmt dann selbst Gift.“ Der Kinematograph, 3.3.1920. Abgedruckt in: Gerd K. Schneider. Die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* 1897-1994. S. 412.

[97] Georg Seeßlen: Triviale Sehnsüchte und die wilden Bilder des Richard Oswald. In: Helga Belach und Wolfgang Jacobsen (Redaktion): Richard Oswald. Regisseur und Produzent. München: Ed. Text + Kritik, 1990. S. 37-52. S. 41.

> Namens auszuschließen, behalte ich mir weitere Schritte in dieser Gelegenheit vor.[98]

Die gewinnträchtige Umsetzung von Themen, Motiven und Stoffen ohne Erlaubnis des Urhebers, die Raubverfilmung, wird Schnitzler weiterhin beschäftigen: „Kolap telef. von einer Notiz: Cas. Hmf. werde in Amerika verfilmt ... Neuer Raub – war wüthend.“ (TB, 14.7.1923, 8, 68). An seinen Sohn Heinrich schreibt er diesbezüglich:

> Daß ‚Casanovas Heimfahrt' – in Amerika bereits ‚gedreht' wird – ohne jede Autorisation meinerseits, habe ich der Mutter schon geschrieben. Gestern war ich bei dem Verleger Weinberger, um mit ihm Schritte in dieser Angelegenheit zu berathen, die ja Millionen bedeuten könnte. Er hat mir einen New Yorker Advokaten genannt – der vierte, an den ich schreibe.[99]

Eine autorisierte Verfilmung des „Reigen“ wird schließlich nicht realisiert; Schnitzler notiert die Absage in seinem Tagebuch.[100] Eine telefonische Anfrage[101] bezüglich einer Tonverfilmung des „Reigen“ erhält Schnitzler Ende Oktober 1930. „Hr. Hein? (Boheme Verlag) telef. Film Reigen,- angeblich Auftrag der Ufa.“ (TB, 30.10.1930, 9, 379). Am Nachmittag spricht Schnitzler erneut mit ihm: „Hr. Hein, Bohemeverlag,- als Bevollmächtigter einer Berliner Firma (ungenannt) wegen Tonfilm Reigen. Hin und hergerede wegen der indiscutabeln Bedingungen.“ (TB, 30.10.1930, 9, 379). Weitere Anfrage folgen - im Frühjahr 1931: „Hr. Tublin, wg. Tonfilm und Schallplatten. Redet viel und muss vorsichtig gebraucht werden.“ (TB, 21.3.1931, 10, 28), „Gegen Abend Dr. Hoffmann und Hr. Tublin, der Tonfilmrechte ‚Reigen' erwerben resp. agentiren und Schallplattenrechte kaufen will. Lange geschäftl. Discussion mit leidlichen Aussichten.“ (TB, 24.3.1931, 10, 29). Schnitzler ist mit den Verhandlungen nicht zufrieden: „Dr. Hoffmann, mit den Tublinschen Verträgen;- ich hatte kein gutes Gefühl und unterschrieb nicht.“ (TB, 30.4.1931, 10, 38). Nach einem weiteren Besuch von Herrn Tublin[102] brechen diese Gespräche ab und das Projekt einer Verfilmung des „Reigen“ wird nicht realisiert.

---

[98] Morgenausgabe des Neuen Wiener Journals, 30.9.1920. Abgedruckt in: Gerd K. Schneider. Die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* 1897-1994. S. 413f.
[99] Brief an Heinrich Schnitzler, 18.7.1923. Briefe II. S. 318.
[100] „Absage des Phoebusfilm Reigen; nachdem sie mich 1 Monat hingezogen.” (TB, 2.8.1927, 9, 71).
[101] Zuvor waren bereits Anfragen gekommen: die Liberty Film aus Berlin interessiert sich für eine Verfilmung; Schnitzler stellt gleich zu Beginn hohe Forderungen: „Als weitere Bedingungen wären in den Vertrag noch aufzunehmen: Vorlage des Szenariums, Möglichkeit der Einflussnahme auf Regie und Besetzung.” Brief an Dr. Ton, 10.8.1927. Mappe 568, Marbach.
[102] „Hr. Tublin, in der Schallplatten etc. Sache.“ (TB, 4.5.1931, 10, 39).

Exkurs: „La Ronde“ von Max Ophüls 1950

Max Ophüls dreht 1950 in Frankreich den „Reigen“ unter dem Titel „La Ronde“. Er konnte das Aufführungsverbot unterlaufen, da Schnitzler die französischen Rechte seiner Übersetzerin Suzanne Clauser übereignet hatte.[103] Ophüls Schnitzler Verfilmungen „Liebelei“ von 1933 und „La Ronde“ gelten als filmische Meisterwerke – allein die Einleitungssequenzen beider Filme werden ebenso häufig gerühmt wie analysiert.[104] Das Drehbuch zu „La Ronde“ verfasst Ophüls gemeinsam mit Jacques Natanson,[105] der Film ist ausschließlich mit bekannten Schauspielern wie Simone Signoret und Adolf Wohlbrück besetzt.[106] Um die notwendige szenisch-dramatische Verbindung der Schnitzlerschen Szenen herstellen zu können, setzt Ophüls die Figur eines Spielleiters ein, ein kommentierender Regisseur, der von Szene zu Szene in wechselnden Kostümen die Überleitung herstellt. Im Gegensatz zu seiner Bearbeitung der „Liebelei“, hält sich Ophüls strikt an Schnitzlers Text, der lediglich um die Auftritte des Spielleiters erweitert wird. Die Szenen bleiben weitgehend unverändert.[107] Ophüls nimmt den Skandal und die Prozessgeschichte der Aufführung in den Film auf und ironisiert die Empörung angesichts der Darstellung

---

[103] Schnitzler schreibt in den Bestimmungen über seinen schriftlichen Nachlaß: „Ich bestimme, im Nachtrag zu meinem Testament, daß Suzanne Clausser (Wien, Victorgasse 1) die allein autorisirte Uebersetzerin meiner Werke ins Französische bleibt, und daß sie alle auf die französische Uebersetzung meiner Werke bezüglichen Rechte besitzt (...) Suzanne Clauser hat das Recht, in ihr convenirenden Fällen dieses Uebersetzungsrecht anderen Personen zu übertragen.“ Die Abschrift ist abgedruckt in: Nachlassverzeichnis. S. 33f.

[104] Thomas Rothschild spricht von der „berühmten Einleitungssequenz mit dem vielfach erwähnten voyeuristischen Blick.“ Thomas Rothschild: Schnitzler, Stefan Zweig und Max Ophüls. Aspekte der Literaturverfilmung. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder 95 (1994). S. 65-72. S. 66. Lars Henrik Gass widmet der Exposition des Films drei Seiten seines Aufsatzes. Lars Henrik Gass: Ironie der Schaulust. Ophüls' kinematographische Maschine der Sichtbarkeit am Beispiel Liebelei. In: Helmut G. Asper (Hrsg.): Max Ophüls: Theater, Hörspiele, Filme. Vorträge des Internationalen Max-Ophüls-Symposiums im Filmhaus Saarbrücken vom 6. bis 10.Mai 1992 anläßlich des 90. Geburtstages. St. Ingbert: Röhrig, 1993. S. 50-68.

[105] Beide werden 1951 für ihr Drehbuch von der Academy of Motion Picture Arts and Sciences in Hollywood für den Oscar nominiert. Zahlreiche Auszeichnungen folgen, unter anderem 1952 der Award der British Film Academy als „Best Picture of the world“.

[106] Simone Signoret (Dirne), Simone Simon, Danielle Darrieux, Odette Joyeux, Isa Miranda (Schauspielerin), Serge Reggiani (Soldat), Daniel Gelin, Fernand Gravey, Jean-Louis Barrault, Gérad Philipe (Graf) und Adolf Wohlbrück, der die Rolle des Erzählers spielt und die Handlung in Gang bringt. Vgl. Gerd K. Schneider: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* 1897-1994. S. 414-421.

[107] Der „Reigen“ besteht aus zehn Szenen, die jeweils erotische Situationen zwischen wechselnden Partnern durchspielen, wobei der Liebesakt im Text durch eine gestrichelte Linie ausgespart wird. Jeweils eine Figur einer Szene tritt in der folgenden erneut auf und klettert dabei die gesellschaftliche Stufenleiter hinauf oder herunter. Ausführliche Inhaltsangabe und Szenenbeschreibung des Films in: Max Ophüls. Reihe Film 42. S. 204-214. Dazu Claudia Benthien: Masken der Verführung. Intimität und Anonymität in Schnitzlers ‚Reigen'. In: The Germanic Review 72 (1997). H. 2. S. 130-141.

von Sexualität im Film.[108] Anstelle der Gedankenstriche Schnitzlers zeigt er in der Episode mit der Schauspielerin und dem Grafen den Spielleiter mit einer großen Filmrolle, wie er ein Stück herausschneidet und erklärt: „Die Zensur“. Auch wenn der literarische Text und der Film dieselben Bedeutungseinheiten vermitteln, ist - durch die Existenz des Spielleiters - die Bedeutung nicht identisch: Der Spielleiter kommentiert, er vermittelt, er erklärt, was im Text von Schnitzler nicht kommentiert oder vermittelt wird. Das lässt sich an dem Figurenensemble und den zusätzlichen Szenen des Films zeigen. Alle Figuren von Schnitzler werden in den Film aufgenommen, der Film fügt etliche Nebenfiguren zusätzlich ein, Rollen, in die zum Teil der Spielleiter schlüpft: in die Rolle eines Spaziergängers, als Kutscher der jungen Frau, als Concierge beim jungen Herrn, als Oberkellner oder Diener der Schauspielerin, als Beleuchter oder Regieassistent mit Klappe. Die zehn Szenen Schnitzlers bleiben erhalten, werden jedoch wiederum durch zusätzliche Szenen mit dem Spielleiter ergänzt: er tritt als Spielleiter alleine auf oder tritt in Kontakt zu einer der Hauptfiguren, wirkt dabei oft handlungsauslösend oder handlungsmanipulierend, so beispielsweise gegenüber der Dirne, dem Soldaten oder dem Stubenmädchen. Ophüls fügt auch Szenen ein, die im Text von Schnitzler nicht angelegt sind: eine Begegnung zwischen Soldat und Offizier auf einer Parkbank, eine Begegnung zwischen Concierge und Sprachlehrer des jungen Herrn.[109]

Damit gibt Ophüls den einzelnen Figuren Schnitzlers und den isolierten Szenen des Textes einen Kontext und eine Geschichte, was eine Abschwächung der ideologischen Position und eine Humanisierung der einzelnen Personen impliziert. Im Falle des versetzten Ehemanns oder des versetzten Mädchens nimmt der Zuschauer – vorgegeben - Anteil am Schicksal. Mit dem Kommentar des Spielleiters erhalten die einzelnen Szenen eine Bewertung, die der Text von Schnitzler nicht gibt. Wenn der Spielleiter über den Dichter, den Grafen und die Schauspielerin sagt, dass sie „nicht mehr zu lieben verstehen, wie alle anderen“, bedeutet es, dass diese Figuren eine positiv bewertete Fähigkeit verloren haben – ein Standpunkt, den Schnitzler in dieser

---

[108] Ulrich Gregor und Enno Patalas zufolge, beginnt die „eigentlich fruchtbare Phase“ von Ophüls erst 1950 in Frankreich, „dort konnten seine Filme bei Kritik und Publikum so starke Resonanz finden, daß man sein Spätwerk am ehesten im Zusammenhang des französischen Films betrachten kann.“ Ulrich Gregor, Enno Patalas: Geschichte des Films. S. 351.

[109] In diesem Zusammenhang nicht wichtig oder entscheidend, der Vollständigkeit halber trotzdem erwähnt werden soll, dass Ophüls den Film auch durch solche Szenen ergänzt, die im Text zwar angelegt sind, aber nicht vorgeführt werden. Es handelt sich dabei um in der Zukunft eventuell stattfindende weitere Begegnungen: die Briefszene des Stubenmädchens, die Ballszene, der vom süßen Mädel versetzte Ehemann oder das vom Dichter versetzte süße Mädel.

Art und Weise weder eingeht noch feststellt.[110] Die zentrale Tätigkeit des Spielleiters besteht in der Kommentierung des erotischen Geschehens und Verhaltens der Figuren.[111] Er spricht fast durchgehend dort von Liebe, wo Schnitzler Sexualität darstellt. Dies hat zur Folge, dass der Spielleiter und damit der Film das faktische Geschehen verschleiert, das Schnitzler herstellt und die provokanten Merkmale des Textes neutralisiert.[112]

Auf die „Reigen"-Verfilmung von Ophüls folgten später weitere Versuche, das Werk auf die Leinwand zu bringen. Eine deutsche Fassung des „Reigen" dreht Alfred Weidenmann 1963 unter dem Titel „Das große Liebesspiel". Sie basiert auf Schnitzlers „Reigen", der Drehbuchautor Herbert Reinecker unternimmt nur wenige Änderungen gegenüber der Textgrundlage vor.[113] 1964 dreht Roger Vadim (1928-2000) den Film „Ronde". Vadim versammelt einige der gefragtesten Schauspieler der französischen ‚postnouvelle vague'.[114] Er verlegt den Schauplatz vom Wien des Jahres 1890 in das Paris des Jahres 1914, hält sich sehr eng an die Vorlage Schnitzlers, die von dem Dramatiker Jean Anouilh überarbeitet wird.[115] Otto Schenk

---

[110] Nach Horst Thomé implizieren die Begebnisse des „Reigen" die These, dass „allen Menschen unabhängig von ihrem Geschlecht und ihrem Sozialstatus ein elementares sexuelles Verlangen zukommt, das keineswegs immer auf Liebe und Ehe zielt". Horst Thomé: Arthur Schnitzlers „Reigen" und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: Arthur Schnitzler. Ed. Text + Kritik 138/139 (1998). S. 102-113. S.107. Dazu Brigitte Prutti: Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers „Reigen". In: Orbis Litterarum 52 (1997). H. 1. S. 1-34.

[111] Marianne Wünsch setzt sich mit der Frage auseinander, welchen Realitätsstatus der Spielleiter hat. „Er bewegt sich auf allen verschiedenen Ebenen des Films: Er ist eine sowohl allwissende wie allsehende Instanz außerhalb der dargestellten Handlung als auch innerhalb der Handlung in Gestalt von Helfer- und Ratgeberrollen. Er kann als Spielleiter sowohl mit den Figuren der dargestellten Welt reden, als sich auch an das reale Publikum außerhalb der Filmfiktion wenden, er gehört zugleich der realen Gegenwart als auch der fiktiven Vergangenheit an. Er vermittelt zwischen dem dargestellten Geschehen und dem Publikum, indem er zwischen den Episoden jedes neue Paar einführt und das Geschehen kommentiert; er ist aber auch die Inszenierungsinstanz des Gesamtgeschehens und bezeichnet sich selbst als Autor und Regisseur." Marianne Wünsch: Arthur Schnitzlers *Reigen* und die Verfilmung von Max Ophüls. In: Helmut G. Asper (Hrsg.): Max Ophüls: Theater, Hörspiele, Filme. S. 34-49. S. 44.

[112] Die Kritiken auf den Film sind zum größten Teil sehr positiv und zollen der künstlerischen Leistung der Schauspieler und der Arbeit des Regisseurs uneingeschränktes Lob. Einen Querschnitt durch die Reaktionen, die positiven und einzelne negative Kritiken, in: Gerd K. Schneider. Die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* 1897-1994. S. 416-421.

[113] „Das große Liebesspiel" zählt zu den wenigen Wiener Stadthallenfilmen, die versuchten, sich einen ernst zu nehmenden Anstrich zu geben. Nach Walter Fritz versteht sich das Drehbuch Reineckers zwar als moderne Version von Schnitzlers „Reigen", tatsächlich bietet der Film aber „Skandalgeschichten in bundesdeutscher Illustrierten-Manier": „Im Milieu der lieblosen Wirtschaftswunderatmosphäre der frühen sechziger Jahre entstand als Endprodukt ein blutleeres Beziehungsspiel." Fritz: Im Kino erlebe ich die Welt. S. 259 und S. 266. Darin Ausführungen über „Die Filmproduktion der Wiener Stadthalle". S. 258.

[114] Marie Dubois (Dirne), Anna Karina, Jane Fonda, Catherine Spaak, Francine Bergé, Claude Giraud (Soldat), Jean Claude Brialy, Maurice Ronet, Bernard Noel und Jean Sorel (Graf).

[115] Vgl. die Ausführungen bei Gerd K. Schneider: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* 1897-1994. S. 425-432. Die bekannte Vorliebe Vadims für eine eher grelle als wirklich gefühlte Erotik ist recht bezeichnend für den Stil des Films, der nicht über das Niveau einer äußerlichen, oberflächlichen

dreht 1973 eine österreichische Fassung des „Reigens“. Er arbeitet sorgfältiger und originalgetreuer als Vadim und ebenfalls mit hervorragenden europäischen Schauspielern.[116]

Der „Reigen“ ist nach der Verfilmung von Ophüls zu einem begehrten Filmsujet geworden;[117] „La Ronde“ gilt bis heute als die wichtigste „Reigen“-Verfilmung und als Klassiker des Kinos an sich.

Gefälligkeit hinauskommt. Obwohl Vadim mit seinem Debütfilm „... und immer lockt das Weib“ (1956) seine damalige Ehefrau Brigitte Bardot zu einem Sex-Idol der 50er und 60er Jahre macht, bleibt sein aus 26 Filmen bestehendes Werk mittelmäßig.

[116] Gertraud Jesserer (Dirne), Sydne Rome, Senta Berger, Maria Schneider, Erika Pluhar (Schauspielerin), Hans Brenner (Soldat), Helmut Berger, Peter Weck, Michael Heltau und Helmut Lohner (Graf). Vgl. die Ausführungen bei Gerd K. Schneider: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* 1897-1994. S. 432-435.

[117] Weitere Verfilmungen sind „New York Lights“ (Regie: Simon Nuchtern, USA 1983) und „Love Circles“ (Regie Gerard Kikoine, USA 1985).

6. Schlussbetrachtung

Die Tonfilmtechnik beginnt sich ab 1928 immer mehr durch zu setzen. Das führt dazu, dass praktisch alle bisher stumm verfilmten Stoffe für eine Neuverfilmung zur Verfügung stehen. Einzelne Regisseure fürchten um den Primat des Bildes: René Clair macht 1923 vor dem Hintergrund des aufkommenden Tonfilms eine radikale Aussage, die das gewachsene Selbstvertrauen der Filmschaffenden dokumentiert:

> Vor allem muß endlich mit Worten Schluß gemacht werden. Alles bleibt beim alten, weil wir nicht Tabula rasa machen. Was Film heißt, kann nicht erzählt werden. Aber mach' einer von uns das mal den Leuten klar, verdorben wie sie sind durch an die dreißig Jahrhunderte Geschwätz: Lyrik, Theater, Roman ... Man müßte ihnen den Blick von Wilden wiedergeben oder den von Kindern, die den Worten des Kasperls weniger Aufmerksamkeit schenken als den Stockhieben, die er austeilt.[1]

Seinen ersten Tonfilm sieht Schnitzler Ende 1928. „Mit C.P. Kino Tri-Ergon (Sprechfilm -) (noch sehr in den Anfängen)." (TB, 12.12.1928, 9, 211). Schnitzler steht der Neuerung skeptisch gegenüber: „(...) über Tonfilm (der gewiss nicht wird, was die Spekulanten wünschen und einige phantasielose Köpfe glauben)." (TB, 2.4.1929, 9, 239) und in einigen Äußerungen sogar ablehnend: „(...) Kino Capitol Tonfilm ‚Die Nacht gehört uns'. Fand die menschlichen Stimmen beinahe durchaus abscheulich, die Geräusche (Maschinen u. dgl.) kindisch; der Mangel der Musik (Begleitung) peinlich." (TB, 31.12.1929, 9, 302). Er scheint sich allerdings daran zu gewöhnen, vor allem da sich die anfangs bescheidene Qualität schnell bessert. Im Mai 1930 vermerkt er in seinem Tagebuch: „(...) Schwedenkino, (...) der erste techn. gute Tonfilm." (TB, 7.5.1930, 9, 335).

Der Tonfilm wird immer präsenter, trotzdem kann sich Schnitzler noch 1931 nicht vorstellen, etwas direkt für das neue Medium zu erarbeiten, auch wenn es unter seinen Stoffen einiges gibt, das sich für den Tonfilm eignen würde, wie er am 18. März 1931 im Kontext seines Entwurfs zur „Traumnovelle" an den Regisseur Georg Wilhelm Pabst schreibt:

---

[1] René Clair: Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950. Zürich: Diogenes, 1995. S. 12.

> Dass ich irgendetwas direkt für den Tonfilm schreiben werde, halte ich für nicht ganz wahrscheinlich. Unter meinen Sujets und besonders unter meinen erzählenden Arbeiten findet sich gewiss mancherlei, das sich für den Tonfilm eignen könnte; natürlich aber stimme ich ganz Ihrer Meinung bei, dass alles für diese Zwecke einer vollkommenen Umarbeitung bedürfte. Von manchem könnte nur der Grundeinfall erhalten bleiben.[2]

Er führt zahlreiche Gespräche über Neu- und Tonverfilmungen seiner Werke, beispielsweise über die „Liebelei" und über „Fräulein Else" und kommentiert:[3]

> Im Laufe des letzten Jahres habe ich wenigstens ein halbes Duzend Anfragen und Anträge hinsichtlich der Tonverfilmung „Liebelei" erhalten. Aus verschiedenen Gründen ist die Sache noch nirgends zum Abschluss gekommen. Eine Option zu erteilen bin ich in diesem Falle, wie auch prinzipiell zu meinem Bedauern nicht in der Lage.[4]

Direktor Müller von der „Sascha" interessiert sich für eine Neuverfilmung der „Liebelei". „Um 5 Dr. Müller, Dir. Deutsch, Dr. Hoffmann;- wegen Tonfilmliebelei; scheint noch nicht sicher. Allgemeineres Filmgespräch bei Thee." (TB, 9.7.1930, 9, 350). Dr. Hoffmann bespricht die Angelegenheit mit der „Hegewald", allerdings ohne Erfolg, wie er wenig später Schnitzler berichtet: „Telef. Gespräch mit Dr. Hoffmann wegen Tonfilm Lbl.; klägliches Verhalten Hegewald." (TB, 15.7.1930, 9, 351f.). Es entsteht der Eindruck, die „Hegewald" versuche eine Neuverfilmung durch eine andere Gesellschaft zu verhindern. „Dr. Hoffmann telef. Hegewald (Beyer) verweigert noch immer Einverständnis Tonfilm Lbl., weil der stumme noch gespielt werde." (TB, 30.10.1930, 9, 379).[5]

---

[2] Brief an Georg Wilhelm Pabst, 18.3.1931. Mappe 423, Marbach.

[3] Vgl. auch die Ausführungen über die Tonfilmangebote zum „Reigen" in Kapitel 5.4.1, S. 170-173 dieser Arbeit. Aus Amerika kommen ebenfalls sehr viele Angebote, vgl. TB, 2.7.1927, 9, 62; am 23.7.1930 erscheint ein Dramaturg der MGM mit dem Auftrag, Stoffe für den Tonfilm zu erwerben. Vgl. auch TB, 24.10.1930, 9, 376 und TB, 26.10.1930, 9, 377.

[4] Brief an Jacob Fleck, 18.9.1930. Mappe 327, Marbach.

[5] Die Schwierigkeiten werden schließlich damit behoben, dass die „Hegewald" selbst eine Neuverfilmung vorschlägt. „Gegen 7 Dr. Hoffmann und Dir. Fett, wegen Tonfilm Liebelei Besprechung bis nach 9." (TB, 16.2.1931, 10, 18). Einen Tag später unterschreibt Schnitzler den Vertrag. „Nachher Kanzlei Dr. Hoffmann; Hr. Fett. Unterschrift des Vertrags Tonf. Lbl." (TB, 17.2.1931, 10, 18). Schnitzler berichtet in einem Brief an Direktor Schröder "Ueber den Tonfilm 'Liebelei' habe ich vor wenigen Wochen im Beisein des Dr. Hoffmann mit Herrn Fett persönlich abzuschliessen Gelegenheit gehabt." Brief an Herrn Schröder, 4.3.1931. Mappe 549, Marbach. Wenig später erklärt die „Hegewald" bankrott und die Pläne scheitern. „Früh Dr. Hoffmann. Geschäftliches (Hegewald – der bankerott -)." (TB, 11.3.1931, 10, 25). Sein Urteil darüber teilt er wiederum brieflich Herrn Direktor Schröder mit. "Sie werden wahrscheinlich mit gleicher Post ein Schreiben meines Anwalts Dr. Hoffmann erhalten mit Abschriften seiner Briefe an den Hegewald-Film und an den Poetic-Film. Sie werden daraus ersehen, dass die Hegewald-Leute ihren Kontrakt bereits gebrochen haben und ich daher zweifellos berechtigt bin über die Tonverfilmung der 'Liebelei' frei zu verfügen. Was die 'Else' anbelangt, so leugnen die

An Elisabeth Bergner schreibt Schnitzler bezüglich einer Tonverfilmung der „Else“ am 1. April 1931:

> Vor einigen Tagen habe ich eine Anfrage wegen der Tonverfilmung von ‚Fräulein Else’ vorläufig für das englische Sprachgebiet erhalten. Es wäre mir natürlich sehr angenehm in dieser Sache möglichst ungehindert vorgehen zu können, vor allem aber frage ich bei Ihnen an, wie Sie zu dieser Sache stehen, ob Sie selbst oder ‚Poetic Film’ irgendwelche Optionsrechte geltend machen möchten u.s.w.[6]

Bezüglich einer Anfrage über eine Tonverfilmung von „Fräulein Else“ antwortet Schnitzler Direktor Schröder: „Vom Tonfilm ist in meinen seinerzeitigen Abmachungen mit der Poetic-Firma natürlich gar nicht die Rede, aber ich zweifle nicht, dass man dort bei dem autorenfeindlichen Standpunkt, den Behörden und leider sogar Rechtsanwälte in den meisten urheberrechtlichen Fragen einnehmen, die üblichen, sagen wir, Beteiligungsversuche nicht unterlassen wird.“[7] Die Tonfilmrechte werden als ein Zusatzrecht behandelt, über das der Autor nicht frei verfügen kann. Schnitzler widerspricht dieser Ansicht und sieht das Urheberrecht des Autors verletzt. Ausführlich geht er erneut darauf in einem Brief an Elisabeth Bergner ein:

> Heute kommt nun Ihr Brief, in dem Sie, meine Frage beantwortend, die englischen Tonfilmrechte der ‚Else’ mir zur freien Verfügung überlassen. Ich glaube aber nicht, dass es sich bei der englischen (mir auch dem Namen nach unbekannten Firma) um die englischen Rechte allein handelt; es dürfte wohl das Weltverfilmungsrecht in Frage kommen. Es ist mir nun nicht ganz klar, wie diese Sache rechtlich steht. Existiert der Poetic-Film als solcher überhaupt noch? Ich habe ja damals den Vertrag nicht mit Ihnen, mit Elisabeth Bergner, sondern mit der Firma geschlossen. Vom Tonfilm war allerdings in dem Vertrag absolut nicht die Rede, in der letzten Zeit aber hat sich die unangenehme Uebung herausgestellt, auch in Amerika, dass die früheren Besitzer der stummen Filmrechte sich nicht nur als optionsberechtigt für den Tonfilm gerieren, sondern ungeheuerlicherweise

---

Poeticleute, dass sie sich in Liquidation befinden und es tritt wieder einmal der nun immer wieder neu erlebte Fall ein, dass gewisse Firmen, die selbst weder die Möglichkeit noch überhaupt die Lust haben sich mit der Verfilmung eines Stoffes zu beschäftigen, den Autor an der Verwertung seines geistigen Eigentums so weit es möglich ist zu verhindern oder sich zum mindesten in den relativen Mitbesitz seiner Einkünfte zu setzen trachten, (...).”Brief an Direktor Karl Ludwig Schröder, Gesellschaft d. Verb. deutsch. Filmautoren, 27.5.1931. Mappe 549, Marbach.

[6] Brief an Elisabeth Bergner, 1.4.1931. Mappe 296, Marbach.

[7] Brief an Direktor Schröder, 1.4.1931. Mappe 549, Marbach.

> ihr Einverständnis verweigern, wenn der Autor von einer anderen Firma ein Anerbieten erhält. Das ist natürlich ungeheuerlich, insbesondere, wenn der frühere Besitzer gar nicht daran gedacht hat, manchmal gar nicht daran denken kann, einen Tonfilm zu drehen. Aber mit dem Urheberrecht sieht es ja so traurig aus und die Unternehmer halten, wenigstens gegen die Autoren so fest zusammen, dass neue Abschlüsse immer wieder auf Schwierigkeiten stossen. (Ich erlebe das jetzt zugleich mit ‚Liebelei' in Europa und mit ‚Anatol' in Amerika). Es wäre mir also in hohem Grade wünschenswert, wenn ich von der Poetic-Film oder ihrem Rechtsnachfolger einen Brief in Händen hätte, der mir das Verfügungsrecht über die ‚Else' hinsichtlich Tonverfilmung ungeschränkt zurückgäbe. Noch schöner wäre es natürlich, wenn doch am Ende Sie selbst sich entschliessen wollten die ‚Else' in einem Tonfilm zu spielen.[8]

Die Ausführungen Schnitzlers zeigen die Verwirrung und Unsicherheit, aber auch den Ärger, das Misstrauen und die Probleme bezüglich der Verhandlungen im Zuge der Neuerung.[9] Der Film bleibt für Schnitzler eine populäre Kunstform für die Massen, die mit einfachen, leicht verständlichen Bildern arbeitet: „Im übrigen wollen wir uns doch durch dogmatisch-ästhetische Erörterungen das Vergnügen an dem vielen Interessanten und Wertvollen, ja auch künstlerisch Wertvollen, das uns der Spielfilm in den letzten Jahren gebracht hat, nicht trüben lassen."[10] Nach seiner Meinung „über die Bedeutung und die voraussichtliche Weiterentwicklung des Films" gefragt, äußert er sich zurückhaltend:

> Mich über eine so komplizierte Frage im allgemeinen zu äußern, fiele mir schwer. Die Behauptung, daß ein Kinodrama niemals ein vollendetes Kunstwerk im wahren Sinne sein könne, scheint mir durchaus richtig. Aber wer will leugnen, daß in jedem guten Film eine ganze Fülle von künstlerischen Elementen, schauspielerischen vor allem, malerischen, ja auch dichterischen enthalten zu sein pflegt. (...) In gewissem Sinn und einigermaßen oberflächlich ausgedrückt, ist das Filmstück eigentlich nichts anderes als ein illustrierter Roman. In je höherem Maße das illustrative Element die textliche Begleitung überwiegt, um so eher glaube ich, wird es

[8] Brief an Elisabeth Bergner, 9.4.1931. Mappe 296, Marbach.
[9] Die Rechtslage in diesem Fall bleibt bis zum Tod Schnitzlers ungeklärt.
[10] Arthur Schnitzler in: Neue Freie Presse, Nr. 21218 vom 5.10.1923. Abgedruckt in: Hätte ich das Kino. S. 198.

irgendein dem Film immanentes Kunstgesetz zu erfüllen in der Lage sein, das zu formulieren ich mich allerdings nicht getrauen würde."[11]

Für Schnitzler steht fest, dass ein Filmdrama niemals „ein vollendetes Kunstwerk im wahren Sinne sein könne", trotzdem arbeitet er für dieses Medium und betont schließlich die in jedem guten Film enthaltenen künstlerischen Elemente. Seine eigenen Filmbearbeitungen sind in diesen, seinen ästhetischen Überzeugungen im Grunde zuwiderlaufenden Zusammenhang einzuordnen. Seine Ansichten über den Film, dessen Möglichkeiten und das, was schließlich von der Filmindustrie daraus gemacht wird, sind zwiespältig. Diese Ambivalenz von Faszination und Abstoßung bestimmt seine Arbeit für das Kino und sein Verhältnis zum Kino, wie sich bereits in seiner ersten Filmarbeit, der „Liebelei"-Verfilmung von 1914, gezeigt hat. Schnitzler möchte dem Film keine neuen Impulse geben, sondern die Handlung seines Bühnenstücks filmgerecht umarbeiten. Die Tatsache, dass er selbst sein Stück umarbeitet, zeigt sein großes Interesse für den Film. Er versucht, die ästhetischen Möglichkeiten, die der Film der Bühne voraus hat, zu nutzen - wie das Drehbuch zum „Medardus" dokumentiert. Tatsächlich eignet sich der „Medardus" besonders gut zur Umsetzung in das neue Medium, für die Bühne ist bereits die Ausstattung problematisch. Die „Traumnovelle", deren visuell geprägte Welt zwischen Traum und Realität schwebt, setzt ebenfalls filmische Mittel für die Darstellung ein. Die unsicher erscheinende Welt, in der alle Grenzen zu verschwinden scheinen, ist für den Film ein adäquater Stoff.[12] Schnitzlers Drehbuch zur „Traumnovelle" betont entsprechend die Doppelstruktur der Novelle und das Verwischen der Wahrnehmungsgrenzen.
In seinen Stücken und Novellen gestaltet Schnitzler zunehmend optische Eindrücke, Blicke, Erinnerungen und Gedanken, „Vorgänge, die für uns weit über das Bühnengeschehen hinausgehen und am ehesten wohl im Film sichtbar gemacht werden können."[13] In seinen detaillierten Szenenentwürfen, ausführlichen und prägnanten Spielanweisungen und den kommentierenden Erläuterungen, zeigt sich ebenfalls seine Affinität zum Film. In dem Entwurf zu „Die große Szene" setzt er bewusst Traumbilder ein - die technischen Möglichkeiten und filmischen

---

[11] Ebd.
[12] „Entgegen der Zeitmeinung nämlich, das Kino stehe nur für optimalen Ersatz naturalistischer und realistischer Techniken, entwickelte der Film im Spannungsfeld von Realismus und Phantasie Darstellungsformen, über die sich Irrealität einerseits und Figureninnenwelt andererseits erstaunlich sicher transportieren ließen." Hagenbüchle: Narrative Strukturen in Literatur und Film. S. 39.
[13] Helmut Prang: Arthur Schnitzlers Regieanweisungen. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge, Bd. 12. Festschrift für Herbert Seidler. Wien: Bergland, 1976. S. 257-275. S. 272.

Gestaltungsmittel nutzt er und versteht es, diese auch effektiv umzusetzen. Sein später souveräner Umgang mit dem Medium Film zeigt sich bei der Bearbeitung seiner Novelle „Spiel im Morgengrauen". Die komplexe Struktur folgt nicht mehr der chronologischen Ordnung, was sich als die passende Umsetzung der Vorlage erweist.

Schnitzler reflektiert seine persönlichen Erfahrungen mit der Filmindustrie und fasst diese im Mai 1931 in einem Brief an die Schriftstellerin Karen Stampe-Bendix zusammen. Die Enttäuschung über die bloße „Zuliefer-Funktion" der Autoren für die Filmindustrie kommt in diesen Zeilen zum Ausdruck:

> Meine Erfahrungen mit den Filmleuten sind so übel als möglich. Sie wissen wahrscheinlich, daß man bisher nur folgende Sujets von mir gedreht hat: „Liebelei", „Freiwild", „Medardus" und „Fräulein Else" und jetzt hat man in Amerika „Spiel im Morgengrauen" gemacht. Das waren lauter stumme Filme mit Ausnahme des letzten. Jetzt sind immer wieder Verhandlungen wegen Tonverfilmungen von „Liebelei", „Anatol" und „Else" im Gang, doch kommt absolut nichts zustande, weil die früheren Verfertiger und Besitzer der stummen Filmrechte (auch „Anatol" ist vor zehn Jahren in Amerika verfilmt worden, was ich oben zu erwähnen vergaß) als alleinberechtigte Besitzer sich gerieren und nahezu unüberwindliche Schwierigkeiten einer neuen Verwertung für den Tonfilm entgegenstehen. Daß ich Dutzende Novellen und Theaterstücke geschrieben habe, die sich vielleicht auch ganz gut zur Tonverfilmung eignen würden, darum kümmern sich die Leute nicht. Sie sind sogar zu faul meine Sachen zu lesen und immer wieder tritt man mit der lächerlichen Forderung an mich heran, ich möchte kurze Auszüge meiner Novellen etc. liefern, um diesen Subjekten ja die Mühe zu ersparen am Ende ein ganzes Buch von mir zu lesen. (...) Mein Einfluß geht nicht einmal so weit, daß ich bei der Besetzung eines Films etwas Bestimmtes durchzusetzen imstande wäre, was ich schon mehr als einmal erprobt habe. Wie es dieses ganze Filmvolk auch nur an der primitivsten Höflichkeit fehlen läßt, ersehen Sie am besten daraus, daß ich z. B. bis zum heutigen Tage von der Firma, die in Amerika „Spiel im Morgengrauen" gedreht hat, zwar durch den Agenten mein Honorar; aber auch nicht ein persönliches Wort, einen Brief, eine Anfrage, eine Verständigung erhalten habe, so daß ich nur zufällig aus der Zeitung Besetzung und dergleichen erfuhr.[14]

[14] Brief an Karen Stampe-Bendix, 27.5.1931. Briefe II. S. 790f.

Literaturverzeichnis

A. Primärliteratur: Arthur Schnitzler

I. Werkausgaben

Gesammelte Werke. Frankfurt/M.: Fischer, 1961-1977:
Die Erzählenden Schriften. 2 Bde. 1961.
Die Dramatischen Werke. 2 Bde. 1962.
Aphorismen und Betrachtungen. Hrsg. v. Robert O. Weiss. 1967.
Entworfenes und Verworfenes. Aus dem Nachlaß. Hrsg. v. Reinhard Urbach. 1977.

II. Briefe

Arthur Schnitzler: Briefe 1875-1912. Hrsg. v. Therese Nickl und
Heinrich Schnitzler. Frankfurt/M.: Fischer, 1981.
(Im Text zitiert als: Briefe I)

Arthur Schnitzler: Briefe 1913-1931.
Hrsg. von Peter M. Braunwarth, Richard Miklin, Susanne Pertlik,
Heinrich Schnitzler. Frankfurt/M.: Fischer, 1984.
(Im Text zitiert als: Briefe II)

Zitate aus der unveröffentlichten Korrespondenz Schnitzlers beziehen sich auf die Transkripte des Deutschen Literaturarchivs in Marbach a.N. und des Schnitzler-Archivs in Freiburg i.Br. Sie sind mit dem Namen des Empfängers, dem Datum, der Mappennummer und dem Beisatz Marbach oder Freiburg als Archivierungsort gekennzeichnet.

III. Tagebuch

Tagebuch 1879-1931. 10 Bde. Unter Mitwirkung v. Peter Michael Braunwarth, Susanne Pertlik, Reinhard Urbach hrsg. v. der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1981-2000.
(Im Text zitiert als: TB, Datum, Bandangabe, Seitenzahl)

B: Weitere Primärliteratur

Altenloh, Emilie: Zur Soziologie des Kinos. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher. Jena: Diederichs, 1914. (= Schriften zur Soziologie der Kultur, Bd. 3).

Balázs, Béla: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Erweiterte und überarbeitete Neuauflage. Wien: Globus, 1961.

Balázs, Béla: Essay, Kritik 1922 – 1932. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR, 1973.

Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs und zeitgenössischen Rezensionen von Robert Musil, Andor Kraszna-Krausz, Siegfried Kracauer und Erich Kästner. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001.

Bazin, André: Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films. Hrsg. v. Hartmut Bitomsky, Harun Farocki, Ekkehard Kaemmerling. Köln: Du Mont, 1975. Köln: Du Mont, 1975.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Tillmann Rexroth. Werkausgabe 10 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1980.

Brecht, Bertolt: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe in 30 Bde. Hrsg. v. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988-2000.

Gad, Urban: Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele. Mit 81 Bildern. Berlin: Schuster & Loeffler, 1920.

Kafka, Franz: Tagebücher in der Fassung der Handschrift. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcom Pasley. Frankfurt/M.: Fischer, 1990.

C: Forschungsliteratur

Albersmeier, Franz-Josef, Volker Roloff (Hrsg.): Literaturverfilmungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1989.

Allerkamp, Andrea: ‚Ich schreibe ja keine Memoiren’. Über die ars memoriae als Spiel zwischen Bild und Text in Schnitzlers „Fräulein Else“. In: Cahiers d’Etudes Germaniques 29 (1995). S. 95-108.

Arnold, Heinz Ludwig: Der falsch gewonnene Prozeß. Das Verfahren gegen Arthur Schnitzlers „Reigen“. In: Arthur Schnitzler. Ed. Text + Kritik 138/139 (1998). S. 114-122.

Asper, Helmut G. (Hrsg.): Max Ophüls: Theater, Hörspiele, Filme. Vorträge des Internationalen Max-Ophüls-Symposiums im Filmhaus Saarbrücken vom 6. bis 10. Mai 1992 anläßlich des 90. Geburtstages. St. Ingbert: Röhrig, 1993.

Asper, Helmut G.: Max Ophüls. Eine Biographie mit zahlreichen Dokumenten, Texten und Bildern. Berlin: Bertz, 1998.

Attolini, Vito: Arthur Schnitzler im Filmschaffen von Max Ophüls. In: Giuseppe Farese (Hrsg.): Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit’. Bern: Lang, 1985. S. 137-152.

Bachmann, Holger: Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. *Der junge Medardus* auf der Bühne und im Kino. Essen: Die blaue Eule, 2003.

Bauschinger, Sigrid, Susan L. Cocalis, Henry A. Lea (Hrsg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Bern: Francke, 1984.

Bennett, Benjamin, Anton Kaes, William J. Lillyman (Hrsg.): Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel. Tübingen: Niemeyer, 1983.

Benthien, Claudia: Masken der Verführung. Intimität und Anonymität in Schnitzlers ‚Reigen’. In: The Germanic Review 72 (1997). H. 2. S. 130-141.

Berg, Rainer: Zur Geschichte der realistischen Stummfilmkunst in Deutschland – 1919 bis 1929. Ein Beitrag zur historischen und systematischen Filmforschung unter besonderer Berücksichtigung von Problemen der öffentlichen Meinung. Berlin Phil. Diss. Berlin, 1982.

Bergstrom, Janet: Die frühen Filme Asta Nielsens. In: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hrsg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne. München: Ed. Text + Kritik, 2002. S. 157-172.

Birett, Herbert: Alte Filme: Filmalter und Filmstil. Statistische Analyse von Stummfilmen. In: Elfriede Ledig (Hrsg.): Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1988. S. 69-88.

Bülow, Ulrich von: „Sicherheit ist nirgends.“ Das Tagebuch von Arthur Schnitzler. Marbacher Magazin 93/2001 für die Ausstellungen im Palais Palffy Wien (Mai/Juni 2000) und im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar (Oktober/Dezember 2001). In Verbindung mit der Österreichischen Akademie

der Wissenschaften und dem Magistrat der Stadt Wien. Marbach am Neckar: Dt. Schillergesellschaft, 2000.

Capovilla, Andrea: Der lebendige Schatten. Film in der Literatur bis 1938. Wien: Böhlau, 1994. (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur, Bd. 32).

Clair, René: Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950. Zürich: Diogenes, 1995.

Daviau, Donald G.: Arthur Schnitzler's *Liebelei* and Max Ophuls's film adaptation. In: Ian Foster, Florian Krobb (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. Berlin: Lang, 2002. S. 329-348.

Diederichs, Helmut H.: Die Anfänge der deutschen Filmpublizistik 1895 bis 1909. Die Filmberichterstattung der Schaustellerzeitschrift „Der Komet" und die Gründung der Filmfachzeitschriften. In: Publizistik 30 (1985). S. 55-71.

Diederichs, Helmut H.: Der Student von Prag. Einführung und Protokoll. Stuttgart: Focus-Verlagsgemeinschaft, 1985.

Eisenstein, Sergei Mikhailovich: Dickens, Griffith, and the Film today. In: Jay Leyda (Hrsg.): Film Forum: Essays in Film Theory. New York: Harcourt, Brace, 1949. S. 195-255.

Eisner, Lotte H.: Dämonische Leinwand. Überarbeitete, erweiterte und autorisierte Neuauflage. Hrsg. v. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert. Frankfurt/M.: Pippert + Koch, 1975.

Elsaesser, Thomas, Michael Wedel (Hrsg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne. München: Ed. Text + Kritik, 2002.

Elsaesser, Thomas: Zwischen Filmtheorie und Cultural Studies. Mit Kracauer (noch einmal) ins Kino. In: Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. München: Ed. Text + Kritik, 1997. S. 22-40.

Elsaesser, Thomas: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Irmbert Schenk (Hrsg.): Erlebnisort Kino. Marburg: Schüren, 2000. S. 34-54.

Engell, Lorenz: Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt/M.: Campus, 1992.

Estermann, Alfred: Die Verfilmung literarischer Werke. Bonn: Bouvier, 1965.

Exner, Lisbeth (Hrsg.): Pfemfert: Erinnerungen und Abrechnungen. Texte und Briefe. Unter Mitarbeit und mit einem Vorwort von Ellen Otten. München: Belleville-Verlag, 1999.

Farese, Giuseppe (Hrsg.): Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Bern: Lang, 1985.

Faulstich, Werner, Helmut Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte. Bd 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1924). Frankfurt/M.: Fischer, 1994.

Fiedler, Leonhard M., Martin Lang (Hrsg.): Grete Wiesenthal. Die Schönheit der Sprache des Körpers im Tanz. Salzburg: Residenz, 1985.

Filmpodium der Stadt Zürich (Hrsg.): Materialien zur Geschichte des deutschen Films von 1929-1940. Zusammengestellt von Bernhard Giger. Bern: ofdag, 1977.

Foster, Ian, Florian Krobb (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. Berlin: Lang, 2002.

Fritz, Horst: Arthur Schnitzlers Dramen und der Film. In: Dieter Kafitz (Hrsg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen: Francke, 1991. S. 53-68.

Fritz, Walter: Arthur Schnitzler und der Film. In: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association 5 (1966), Nr. 4. S. 11–52.

Fritz, Walter: Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film. Wien: Bergland, 1969.

Fritz, Walter: Kino in Österreich 1896-1930. Der Stummfilm. Wien: Österreichischer Bundesverlag, 1981.

Fritz, Walter: Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich. Wien, 1997.

Gass, Lars Henrik: Ironie der Schaulust. Ophüls' kinematographische Maschine der Sichtbarkeit am Beispiel Liebelei. In: Helmut G. Asper (Hrsg.): Max Ophüls: Theater, Hörspiele, Filme. Vorträge des Internationalen Max-Ophüls-Symposiums im Filmhaus Saarbrücken vom 6. bis 10.Mai 1992 anläßlich des 90. Geburtstages. St. Ingbert: Röhrig, 1993. S. 50-68.

Gay, Peter: Das Zeitalter des Doktor Arthur Schnitzler. Innenansichten des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2002.

Gersch, Wolfgang: Film bei Brecht. Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film. München: Hanser, 1975.

Goergen, Jeanpaul: Der pikante Film. Ein vergessenes Genre der Kaiserzeit. In: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hrsg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne. München: Ed. Text + Kritik, 2002. S. 45-62.

Gollub, Christian-Albrecht: Deutschland verfilmt. Literatur und Leinwand 1880-1980. In: Sigrid Bauschinger, Susan L. Cocalis, Henry A. Lea (Hrsg.): Film und Literatur. Literarische Texte und der neue deutsche Film. Bern: Francke, 1984. S. 18-49.

Gregor, Ulrich, Enno Patalas: Geschichte des Films. München: Bertelsmann, 1973.

Güttinger, Fritz (Hrsg.): Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 1984. (= Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums Frankfurt. Hrsg. v. Hilmar Hoffmann und Walter Schobert).

Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Katalog / Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a.N. Hrsg. v. Ludwig Greve u.a. Stuttgart: Klett, 1976.

Hagenbüchle, Walter: Narrative Strukturen in Literatur und Film. Bern: Lang, 1991.

Hammer, Stephanie: Fear and Attraction: Anatol and Liebelei Productions in the United States. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. 19 (1986) Nr. 3/4. S. 63-74.

Hanisch, Michael: Auf den Spuren der Filmgeschichte. Berliner Schauplätze. Berlin: Henschel, 1991.

Harmetz, Aljean: Verhaften Sie die üblichen Verdächtigen. Wie Casablanca gemacht wurde. Berlin: Berlin Verlag, 2001.

Heller, Heinz-B.: Literarische Intelligenz und Film. Zur Veränderung der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland. Tübingen: Niemeyer, 1985.

Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

Hurst, Matthias: Erzählsituationen in Literatur und Film. Ein Modell zur vergleichenden Analyse von literarischen Texten und filmischen Adaptionen. Tübingen: Niemeyer, 1996.

Jacobsen, Wolfgang, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films. Stuttgart: Metzler, 1993.

Jagschitz, Gerhard: Österreich von 1918 bis 1938. In: Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft. Hrsg. v. der österreichischen Gesellschaft für Filmwissenschaft, Kommunikations- und Medienforschung. Nr. 86. 1980. S. 2-5.

Jung, Uli (Hrsg.): Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT, 1993.

Kaes, Anton (Hrsg.): Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909–1929. Tübingen: Niemeyer, 1978.

Kaes, Anton: Silent Cinema. In: Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur. 82, Nr. 3 (1990). S. 246-256.

Kafitz, Dieter (Hrsg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen: Francke, 1991.

Kammer, Manfred: Das Verhältnis Arthur Schnitzlers zum Film. Aachen: Cobra, 1983. (= Cobra Medien 2. Hrsg. von Helmut Schanze).

Kanzog, Klaus: Arthur Schnitzler. Fräulein Else. Der innere Monolog in der Novelle und in der filmischen Transformation. In: Ian Foster, Florian Krobb (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. Berlin: Lang, 2002. S. 359-372.

Kappelhoff, Hermann: Jenseits der Wahrnehmung – Das Denken der Bilder. Ein Topos der Weimarer Avantgarde und ein "psychoanalytischer Film" von G.W. Pabst. In: Harro Segeberg (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München: Fink, 2000. S. 299-318. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 3).

Kasten, Jürgen: Populäre Wunschträume und spannende Abenteuer. Das erfolgreiche trivialdramatische Erzählkonzept der Jane Bess und anderer Drehbuchautorinnen des deutschen Stummfilms. In: Alexander Schwarz (Hrsg.): Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis. München: Schaudig, 1992. S. 17-54.

Kasten, Jürgen: Auf dem Weg zum ‚Erzählkino'. Der Autor Heinrich Lautensack, der Regisseur Max Mack und der Film *Zweimal gelebt* (1912). In: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6–1918). München: Fink, 1998. S. 243-272. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 2).

Kasten, Jürgen: Literatur im Zeitalter des Kinos I: Zur Theorie und Geschichte des Drehbuchs im Stummfilm. In: Harro Segeberg (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München: Fink, 2000. S. 241-275. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 3).

Kasten, Jürgen, Armin Loacker (Hrsg.): Richard Oswald. Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung. Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2005.

Kecht, Maria-Regina: Analyse der sozialen Realität in Schnitzlers „Spiel im Morgengrauen“. In: Modern Austrian Literature 25 (1992). H. 3/4. S. 181-197.

Keitz, Ursula von (Hrsg.): Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie. Marburg: Schüren, 1998.

Keller, Ursula: Böser Dinge hübsche Formel. Das Wien Arthur Schnitzlers. Durchgesehene und aktualisierte Neuausgabe. Frankfurt/M.: Fischer, 2000.

Kemner, Gerhard, Gelia Eisert: Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films. Berlin: Deutsches Technikmuseum Berlin, 2000.

Knopf, Jan (Hrsg.): Brecht-Handbuch in fünf Bänden. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001-2003.

Koch, Gertrud: Positivierung der Gefühle. Zu den Schnitzler-Verfilmungen von Max Ophüls. In: Hartmut Scheible (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München: Fink, 1981. S. 309-329.

Koebner, Thomas (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren. München: Ed. Text + Kritik, 1997.

Koebner, Thomas (Hrsg.): Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, Bd. 20. Wiesbaden: Akademische Verlagsbuchhandlung Athenaion, 1983.

Kommer, Helmut: Früher Film und späte Folgen. Zur Geschichte der Film- und Fernseherziehung. Berlin: Basis-Verlag, 1979.

Korte, Helmut, Werner Faulstich: Der Film zwischen 1895 und 1924: ein Überblick. In: Faulstich, Korte (Hrsg.): Fischer Filmgeschichte, Bd. 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium (1895-1924). Frankfurt/M.: Fischer, 1994. S. 13-47.

Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1984.

Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. 1. Auflage, vom Verf. rev. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985.

Kramer, Thomas, Martin Prucha: Film im Lauf der Zeit. 100 Jahre Kino in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Wien: Ueberreuter, 1994.

Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns. München: Hanser, 1992.

Kreuzer, Helmut (Hrsg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977.

Kubrick, Stanley, Frederic Raphael: Eyes Wide Shut. Das Drehbuch. Arthur Schnitzlers Traumnovelle. Frankfurt/M.: Fischer, 1999.

Kuhn, Anna K.: The Romantization of Arthur Schnitzler: Max Ophul's Adaptations of Liebelei and Reigen. In: Benjamin Bennett, Anton Kaes, William J. Lillyman (Hrsg.): Probleme der Moderne. Studien zur deutschen Literatur von Nietzsche bis Brecht. Festschrift für Walter Sokel. Tübingen: Niemeyer, 1983. S. 83-99.

Lange, Konrad: Kinodramatik. In: Jörg Schweinitz (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig: Reclam, 1992. S. 267-272.

Lange-Kirchheim, Astrid: Adoleszenz, Hysterie und Autorschaft in Arthur Schnitzlers Novelle ‚Fräulein Else'. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 42 (1998). S. 265-300.

Ledig, Elfriede (Hrsg.): Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion. München: Schaudig, Bauer, Ledig, 1988.

Leyda, Jay (Hrsg.): Film Forum: Essays in Film Theory. New York: Harcourt, Brace, 1949.

Lindgren, Irène: Arthur Schnitzler im Lichte seiner Briefe und Tagebücher. Heidelberg: Winter, 1993. (= Beiträge zur Neueren Literaturgeschichte, Folge 3, Bd. 127).

Loacker, Armin: Anschluß im 3/4-Takt. Filmproduktion und Filmpolitik in Österreich 1930–1938. Trier: WVT, 1999.

Loiperdinger, Martin: Das frühe Kino der Kaiserzeit: Problemaufriß und Forschungsperspektiven. In: Uli Jung (Hrsg.): Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart. Trier: WVT, 1993. S. 21–50.

McFarlane, Brian: Novel To Film. An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon, 1996.

Meixner, Horst: Filmische Literatur und literarisierter Film. In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977. S. 32-43.

Mendelssohn, Peter De: S. Fischer und sein Verlag. Frankfurt/M.: Fischer, 1970.

Mendelssohn, Peter De: Arthur Schnitzler und sein Verleger. In: Giuseppe Farese (Hrsg.): Akten des Internationalen Symposiums ‚Arthur Schnitzler und seine Zeit'. Bern: Lang, 1985. S. 14-22.

Mierendorff, Carlo: Hätte ich das Kino! Berlin: Erich Reiß, 1920. (= Tribüne der Kunst und Zeit. Eine Schriftensammlung. Hrsg. v. Kasimir Edschmid, Bd. XV).

Müller, Corinna: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912. Stuttgart: Metzler, 1994.

Müller, Corinna, Harro Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6–1918). München: Fink, 1998. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 2).

Müller, Corinna: Das ‚andere' Kino? Autorenfilme in der Vorkriegsära. In: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6–1918). München: Fink, 1998. S. 43-76. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 2).

Neumann, Gerhard, Jutta Müller: Der Nachlass Arthur Schnitzlers. Verzeichnis des im Schnitzler-Archiv der Universität Freiburg i.Br. befindlichen Materials. Mit einem Vorwort von Gerhart Baumann und einem Anhang von Heinrich Schnitzler: Verzeichnis des in Wien vorhandenen Materials. München: Fink, 1969.

Nischik, Reingard M.: ‚Das Bild in der Fiktion': Film in Kurzprosatexten. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 45 (1995). Heft 1. S. 131-155.

Nuy, Sandra: Arthur Schnitzler ferngesehen. Ein Beitrag zur Geschichte des Theaters im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland (1953-1989). Münster: Waxmann, 2000.

Oertel, Rudolf: Filmspiegel. Ein Brevier aus der Welt des Films. Wien, 1941.

Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte des Massenmediums. Frankfurt/M.: Syndikat, 1980.

Ophüls, Max: Spiel im Dasein. Eine Rückblende. Mit einem Nachwort von Hilde Ophüls und einer Einführung von Friedrich Luft sowie achtzehn Abbildungen. Stuttgart: Henry Goverts, 1959.

Max Ophüls. Reihe Film 42. Mit Beiträgen von Helmut G. Asper, Wolfgang Jacobsen, Peter W. Jansen, Gertrud Koch, Hermann Naber. München, Wien: Hanser, 1989.

Paech, Anne, Joachim Paech: Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen. Stuttgart: Metzler, 2000.

Paech, Joachim: Literatur und Film. 2., überarb. Auflage. Stuttgart: Metzler, 1997.

Paech, Joachim: ‚Filmisches Schreiben' im Poetischen Realismus. In: Harro Segeberg (Hrsg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München: Fink, 1996. S. 237-260. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1).

Pemmer, Hans: Der Prater. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Wien: Jugend und Volk, 1974.

Perlmann, Michaela L.: Arthur Schnitzler. Stuttgart: Metzler, 1987 (= Sammlung Metzler, Bd. 239).

Perlmann, Michaela L.: Der Traum in der literarischen Moderne. Untersuchungen zum Werk Arthur Schnitzlers. München: Fink 1987.

Peucker, Brigitte: Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers. Film und die anderen Künste. Berlin: Verlag Vorwerk 8, 1999.

Pinthus, Kurt: Das Kinobuch: Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack, und ein Brief von Franz Blei. Hrsg. u. eingel. v. Kurth Pinthus. Dokumentar. Neu-Ausg. d. ‚Kinobuchs' von 1913/14. Zürich: Die Arche, 1963.

Prang, Helmut: Arthur Schnitzlers Regieanweisungen. In: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge, Bd. 12. Festschrift für Herbert Seidler. Wien: Bergland, 1976. S. 257-275.

Prinzler, Hans Helmut: Chronik des deutschen Films. 1895–1994. Stuttgart: Metzler, 1995.

Prutti, Brigitte: Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers „Reigen". In: Orbis Litterarum 52 (1997). H. 1. S. 1-34.

Porges, Friedrich: Geschichte des Films. Schatten erobern die Welt. Wie Film und Kino wurden. Basel 1946.

Prodolliet, Ernest: Das Abenteuer Kino. Der Film im Schaffen von Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann und Alfred Döblin. Freiburg (Schweiz): Univ.-Verl. 1991.

Prokop, Dieter: Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick. Freiburg i.Br.: Rombach, 1995.

Prokop, Dieter: Der Kampf um die Medien. Das Geschichtsbuch der neuen kritischen Medienforschung. Hamburg: VSA, 2001.

Reif, Monika: Film und Text. Zum Problem von Wahrnehmung und Vorstellung in Film und Literatur. Tübingen: Narr, 1984.

Rother, Rainer: Vom Feinde lernen. Deutsche Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg. In: Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hrsg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne. München: Ed. Text + Kritik, 2002. S. 120-133.

Rothschild, Thomas: Schnitzler, Stefan Zweig und Max Ophüls. Aspekte der Literaturverfilmung. In: Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder 95 (1994). S. 65-72.

Rügner, Ulrich: Die Filmmusik der Weimarer Republik im Kontext der Künste. In: Harro Segeberg (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München: Fink, 2000. S. 159-176.

Scheible, Hartmut (Hrsg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München: Fink, 1981.

Scheible, Hartmut: Arthur Schnitzler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 12. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000.

Scheffel, Michael: Narrative Fiktion und die ‚Märchenhaftigkeit des Alltäglichen' - Arthur Schnitzler: „Traumnovelle". In: ders.: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Niemeyer, 1997. (= Studien zur deutschen Literatur. 145.). S. 175-196.

Schenk, Irmbert (Hrsg.): Erlebnisort Kino. Marburg: Schüren, 2000.

Schinnerer, Otto P.: Arthur Schnitzlers „Nachlasz". In: The Germanic Review, VIII (1933). Published by Columbia University Press New York City. Reprinted by permission of the original publishers Kraus Reprint Coporation, New York 1962. S. 114-123.

Schmidt, Johann N.: Bildersprache: Über die Problematik von Literaturverfilmungen. In: Alfred Weber, Bettina Friedl (Hrsg.): Film und Literatur in Amerika. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988. S. 21-44.

Schmidt, Martina: Zur Herausgabe von Arthur Schnitzlers Tagebuch 1879-1931. In: Zeitschrift für Germanistik 10 (1989). Heft 3. S. 244-246.

Schneider, Gerd K.: Die Rezeption von Arthur Schnitzlers *Reigen* 1897-1994. Text, Aufführungen, Verfilmungen, Pressespiegel und andere zeitgenössische Kommentare. Riverside: Ariadne Press 1995 (= Studies in Austrian Literature, Culture and Thought).

Schneider, Irmela: Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer, 1981.

Schnitzler, Heinrich, Christian Brandstätter, Reinhard Urbach (Hrsg.): Arthur Schnitzler. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Frankfurt/M.: Fischer, 1981.

Schorr, Thomas: Die Film- und Kinoreformbewegung und die deutsche Filmwirtschaft. Eine Analyse des Fachblatts „Der Kinematograph" (1907–1935) unter pädagogischer und publizistischen Aspekten. Dissertation an der Universität der Bundeswehr München im Fachbereich Pädagogik. München, 1989.

Schwarz, Alexander (Hrsg.): Das Drehbuch. Geschichte, Theorie, Praxis. München: Schaudig, 1992.

Schwarz, Alexander: Der geschriebene Film. Drehbücher des deutschen und russischen Stummfilms. München: Diskurs-Film-Verlag, 1994.

Schweinitz, Jörg (Hrsg.): Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914. Leipzig: Reclam, 1992.

Schweinitz, Jörg: Von Automobilen, Flugmaschinen und einer versteckten Kamera: Technikfaszination und Medienreflexivität in Richard A. Bermanns Kinoprosa von 1913. In: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6 – 1918). München: Fink, 1998. S. 221-241. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 2).

Seeßlen, Georg: Triviale Sehnsüchte und die wilden Bilder des Richard Oswald. In: Helga Belach und Wolfgang Jacobsen (Redaktion): Richard Oswald. Regisseur und Produzent. München: Ed. Text + Kritik, 1990. S. 37-52.

Segeberg, Harro (Hrsg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München: Fink, 1996. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 1).

Segeberg, Harro (Hrsg.): Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste. München: Fink, 2000. (= Mediengeschichte des Films, Bd. 3).

Sinhuber, Bartel F.: Unterm Riesenrad. Geschichten aus dem alten Prater. Wien: Amalthea, 2000.

Speck, Oliver C.: Der subjektive Blick. Zum Problem der untersagten Perspektive im Film. St. Ingbert: Röhrig, 1999.

Steiner Daviau, Gertraud: Stanley Kubricks *Eyes Wide Shut*. In: Ian Foster, Florian Krobb (Hrsg.): Arthur Schnitzler: Zeitgenossenschaften / Contemporaneities. Berlin u.a.: Peter Lang, 2002. S. 391-406.

Thomé, Horst: Arthur Schnitzlers „Reigen“ und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende. In: Arthur Schnitzler. Ed. Text + Kritik 138/139 (1998). S. 102-113.

Toeplitz, Jerzy: Geschichte des Films. 1895–1928. München: Rogner & Bernhard, 1975.

Traub, Hans: Die UFA. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des deutschen Filmschaffens. Berlin: UFA-Buchverlag G.m.b.H., 1943.

Traub, Hans, Hanns Wilhelm Lavies: Das Deutsche Filmschrifttum. Bibliographie der Bücher und Zeitschriften über das Filmwesen 1896–1939. Nachdr. d. Ausg. von 1940. Mit einem Nachtrag „Die deutsche Filmliteratur 1940-1960“ von Herbert Birett (1962). Stuttgart: Hiersemann, 1980.

Urbach, Reinhard: Arthur Schnitzler. Hannover: Friedrich, 1972.

Urbach, Reinhard: Schnitzler-Kommentar. Zu den erzählenden Schriften und dramatischen Werken. München: Winkler, 1974.

Wagner, Renate: Arthur Schnitzler. Eine Biographie. Wien: Molden, 1981.

Weber, Alfred, Bettina Friedl (Hrsg.): Film und Literatur in Amerika. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1988.

Wünsch, Marianne: Arthur Schnitzlers *Reigen* und die Verfilmung von Max Ophüls. In: Helmut G. Asper (Hrsg.): Max Ophüls: Theater, Hörspiele, Filme. Vorträge des internationalen Max-Ophüls-Symposiums im Filmhaus Saarbrücken vom 6. bis 10. Mai 1992 anläßlich des 90. Geburtstages. St. Ingbert: Röhrig, 1993. S. 34-49.

Wuss, Peter: Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin: Henschel, 1990.

Zglinicki, Friedrich v.: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin: Rembrandt, 1956.
Zischler, Hanns: Kafka geht ins Kino. Hamburg: Rowohlt, 1996.

Arthur Schnitzler ist 33 Jahre alt, als die neue Erfindung der Kinematographie 1895 ihren Geburtstag feiert. Als ein Zeitgenosse beobachtet der Schriftsteller den Beginn der Kinematographie in Österreich und Deutschland und erlebt die langwierige Anerkennung und Etablierung des neuen Mediums. Er besucht die Kaiser-Panoramen, sieht die ersten Kurzfilme, geht später regelmäßig ins Kino und berichtet darüber ausführlich in seinem Tagebuch. Dabei reflektiert er, wie Freunde und Kollegen das neue Medium wahrnehmen, setzt sich mit der Kritik von Zeitgenossen, den Schwierigkeiten und Widerständen, die dem Film künstlerisch entgegengebracht werden, auseinander und macht schließlich selbst zahlreiche Erfahrungen mit der Filmbranche.

Die vorliegende Untersuchung liefert einen Gesamtüberblick über Schnitzlers Zusammenarbeit mit der Filmindustrie. Dabei wird seine Haltung zum Kino ebenso berücksichtigt, wie seine Wahrnehmung und seine theoretische Reflexion des neuen Mediums. Neben der Entstehungsgeschichte der Verfilmungen, die zu Schnitzlers Lebzeiten auf der Grundlage seiner literarischen Texte entstanden sind, gilt es, Schnitzlers eigene Filmentwürfe nach seinen Werken und schließlich seine Drehbücher und Filmskizzen anzuführen.

Es zeigt sich, dass Schnitzler die Verschiedenheiten der Medien Literatur und Film, also poetisches Wort und optisch-bewegtes Bild, reflektiert und damit die Unterschiede in der Darstellung des gleichen literarischen Stoffs problematisiert. Dabei setzt er sich immer wieder mit der Frage auseinander, ob es die Aufgabe des Films sei, eine literarische Vorlage nachzuerzählen, oder ob das Ziel nicht eher in der Schaffung eines eigenständigen Werkes liegt.

Anhand Schnitzlers eigenen Filmentwürfen und seinen Äußerungen zu den Verfilmungen wird der filmhistorische Kontext Schnitzlers, seine ästhetischen Forderungen an den Film, seine Filmtechnik und seine filmischen Erzählstrategien rekonstruiert. Die hier vertretene These ist, dass Schnitzler von einem reflektierten filmtheoretischen Bewusstsein ausgeht, die ästhetischen Mittel des Films einzusetzen versteht und seine Dramen eine eindeutige Affinität zur Filmsprache aufweisen.

ISBN-13: 978-3-86644-058-6
ISBN-10: 3-86644-058-8

www.uvka.de